Československá kinematografie 50. a 60. let (mimo „novou vlnu“)

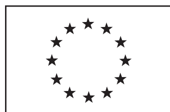
Studijní text pro kombinované studium

Petr Bilík

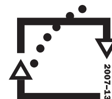
OLOMOUC 2013

Oponenti: Mgr. Šimon Bauer
Mgr. Milan Cyroň
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.









INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

1. vydání

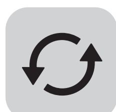
ISBN 978-80-244-3828-3

Obsah

Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony


Požadované znalosti a dovednosti

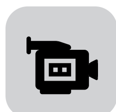

Rozšiřující text


Shrnutí


Průvodce studiem


Otázky


Literatura, odkazy


Videoukázka

Úvod



Byl jednou jeden král, Pyšná princezna nebo Dědeček automobil. Cesta do pravěku, Staré pověsti české či Uzel na kapesníku. Barevný film, prudký rozvoj kin, milionové návštěvnosti československých filmů. Ideologické agitky, cenzura a propady produkce.

Filmoví tvůrci ve vězení, festivalový lesk, emigrace, první náznaky stylu slavné nové vlny.

Nejen tyto paradoxy zahrnuje osmnáct let poválečné národní kinematografie.

Tématem této studijní opory je těsně poválečné období české a slovenské kinematografie. Období, jež je ve vědomí dnešních studentů zasunuto někde hluboko mimo atraktivní linie filmové tvorby, období, jež má i z obecně historického pohledu pověst temna a kulturního úpadku.

Tento zjednodušující pohled je však velmi zavádějící a nijak nevypovídá o skutečné realitě tehdejší kinematografie, o diváckých preferencích a zážitcích, o překotných institucionálních proměnách, bojích uvnitř rozhodovacích orgánů o podobu filmu či o zesíleném postavení filmu jako vedle rozhlasu nejmasovějšího kulturního, informačního, ale i propagandistického média.

Paradoxně právě poválečné období znamenalo markantní rozšíření sítě kin, rozvoj filmových festivalů, vznik filmových hitů, jejichž návštěvnost dodnes nebyla překonána, či světový úspěch české animace.

Otázkami, které z kroků politické nomenklatury kinematografii dusily, které naopak zpevňovaly její průmyslovou a tvůrčí základnu, kde nacházíme čistě propagandistické motivace komunistické diktatury převtělené do filmových děl a kdy se naopak tvůrčí potenciál a lidská odvaha tvrdě střetly s ideologií, se stále intenzivněji zabývají nové generace tuzemských i světových badatelů. Těsně poválečný film se dokonce stal oborovým módním trendem a jsou na něm zkoušeny nejnovější teoretické přístupy. Výzkum centralizované kinematografie, na jedné straně náchylné k politickému znásilnění a na straně druhé relativně stabilní a profesionálně strukturované, odhaluje řadu tajemství vypovídajících o vztazích umění a moci, o obecných pravidlech kinematografické tvorby a její institucionální základny, o represivní povaze nedemokratických režimů či o specifických pravidlech filmařské komunity.

V komparativním pohledu se navíc nabízí srovnávání českého kinematografického systému a jeho výsledků s mohutnějící hollywoodskou produkcí, italským neorealismem či později nastupující francouzskou novou vlnou. Padesátá léta znamenala sílící vliv polské, maďarské, sovětské, ale i třeba japonské kinematografie, jehož sledování za podmínek rozdělení světa na dva nepřátelské ideologické tábory směřující k válečnému konfliktu je úkolem pro budoucí badatele.

Období let 1945–1963 rozhodně nebylo obdobím jednolitým, právě naopak. Vedle několika politických zvratů, jež víceméně kopírovaly sovětský vývoj a pokyny, či jim dokonce předcházely, se i ve sféře kultury a kinematografie odehrálo několik změn, které přetvořily terén filmové výroby i povahu výsledných děl.

Během sledovaného období se razantně změnily funkce a úkoly kinematografie, a to nejen kvůli politické manipulaci. Kupříkladu vznik Československé televize v roce 1953 znamenal postupný útlum informačních funkcí filmové tvorby a distribuce, ale i rychlou konkurenci v zábavních a nakonec i v uměleckých aspektech. Televize zpětně zapůsobila na filmové herectví, kameramanskou práci či na střihovou skladbu a později umožnila i uplatnění filmových děl skrze nové médium.

V poválečném období byly aplikovány rovněž razantní technologické změny: v kinech se objevil barevný a posléze i širokoúhlý film.

Tento studijní text vychází z přednášek pronesených na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP a pracuje s autorovými předešlými odbornými i edukativními texty. Ve chvíli neexistence akademických dějin českého filmu zastupuje tu jejich část, která by se měla věnovat poválečnému období, od kinematografie lidovědemokratického státu přes krizi filmu v letech upevňování totalitní moci Komunistické strany Československa až po začátek šedesátých let, kdy přichází tzv. československý filmový zázrak, jemuž je věnován navazující výukový materiál.

Souhrnná „zpráva" o nejvýznamnějších jevech české společnosti, kultury a kinematografie daného období zachycuje obecněhistorické pozadí, následně pak stručné přehledy vývoje v kinematografii a řadu dílčích režisérských filmografií. Výčtový charakter práce směřuje k funkci osnovy, která má utřídit důležitá jména a tituly, osnovy, podle které bude probíhat studium konkrétních filmů a obsáhlejší odborné literatury.

Text je obohacen o rozšiřující poznámky, otázky k zamyšlení a úkoly, zároveň bezprostředně odkazuje k potřebným informačním zdrojům. V úvodu je přičleněna charakteristika základní studijní literatury.

Výukový charakter textu vede k překryvům kapitol tak, aby umožňovaly zasazení daných děl do dobové situace i do režijní filmografie.

Medailony tvůrců obsahují i některá díla z období po roce 1963, kdy však většinou kvůli generačnímu rozdělení nebyli jmenovaní tvůrci považováni za součást nové vlny československého filmu.

Stručný průvodce literaturou



Výukový materiál, jejž právě držíte v ruce, není a nemůže být vyčerpávajícím shrnutím tématu. Pro lepší orientaci v sekundární literatuře proto tato kapitola shrnuje nejdůležitější a zároveň nejvhodnější studijní literaturu rozdělenou do několika okruhů.

Obecné a kulturní dějiny



Alexej Kusák: Kultura a politika v Československu v letech 1945–1956. Alexej Kusák se coby aktivní komunistický mládežník vehementně účastnil poúnorových událostí, aby se posléze stal jednou z intelektuálních opor obrodného procesu 60. let. Po emigraci do SRN působil především jako historik a žurnalista. Jeho kniha je velmi detailní sondou k samým příčinám proměny poválečné kulturní politiky, která postupuje od národního obrození přes inspirace sovětskými vzory po realizaci ideologické demagogie na poli československého umění. V podrobném exkurzu není vedle literatury či výtvarného umění vynechána ani kinematografie. Publikace skvěle osvětluje a na pravou míru uvádí procesy, které jsou dodnes ve veřejném prostoru dezinterpretovány či díky žurnalistickým zkratkám nepatřičně zmytizovány. Náročné, ale dodnes bezkonkurenční čtení o vytyčeném období.

Jiří Knapík: Únor a kultura. Historik mladší generace Jiří Knapík se fundovaně a s oporou archivních dokumentů zabývá spletitými cestami komunistického pohledu na kulturu a umění, především pak vnitřními boji uvnitř Komunistické strany Československa, jež byla rozštěpena na ultralevé a liberálnější křídlo. O roli Rudolfa Slánského, Gustava Bareše či Vítězslava Nezvala se zde dozvídáme překvapivé informace čerpající z primárního výzkumu vedoucího k řadě zjištění, která jsou v přímém kontrastu s obecným povědomím. Spory uvnitř kinematografie byly jedněmi z nejsilnějších a měly pro jejich aktéry existenčně ohrožující povahu.

Dějiny československé kinematografie

Jan Lukeš: Diagnózy času. Nově vydaná publikace shrnuje veškerý vývoj československé kinematografie od roku 1945 do současnosti. Ambiciózní plán sice není důsledně naplněn a kniha občas sklouzává k výčtu jmen a děl, nicméně poskytuje velmi solidní přehled o nejdůležitějších autorech, procesech a zvratech v poválečném dění. Jan Lukeš akcentuje především ty vrstvy kinematografie i jednotlivých děl, které dokládají podlehnutí či naopak tvůrčí soupeření (nejen) filmu a komunistické moci.

Jaroslav Boček: Kapitoly o filmu. Přímý účastník dění v kinematografii 50.–60. let, publicista a kritik Jaroslav Boček, podal ve své publikaci čerstvou zprávu o generačním, stylovém i tematickém rozvrstvení poválečné kinematografie. Jeho postřehy jsou cenné mimo jiné i kvůli osobní blízkosti autora s tvůrci a výjimečné znalosti zákulisí filmu. Stručná a výstižná rukověť pro historiky filmu.

Jan Žalman: Umlčený film. Někdejší šéfredaktor Filmu a doby Antonín Novák alias Jan Žalman mísí esejistickou zprávu o střetu diktatury a umění s historickou prací. Přísný a moralistický pohled na politické dění své doby je protknut analýzami jednotlivých snímků a tvůrců. Jan Žalman byl v 60. letech mimořádnou autoritou v oblasti reflexe filmu, knihu napsal jako svého druhu vzpomínání na klíčové období své kariéry v desetiletí následujícím po normalizaci. Publikace pro zájemce o svědectví s etickým poselstvím.

Antonín Jaroslav Liehm: Ostře sledované filmy. Série 35 výjimečných rozhovorů s předními tvůrci 50. a 60. let odkrývá názorovou i estetickou pestrost poválečné kinematografie a dává nahlédnout do filmařského myšlení i dobové atmosféry. Soubor měl vyjít už v roce 1969, ale jeho publikace byla zastavena normalizací. Autor knihu poprvé vydal v americkém exilu. A. J. Liehm byl v unikátním těsném spojení se zpovídanými tvůrci a stal se neoficiálním velvyslancem československého filmu v zahraničí. Kniha by měla být povinnou četbou pro studenty filmové historie.

Václav Mašek, Jelena Paštéková: Dejiny slovenskej kinematografie. Akademické dějiny slovenské kinematografie podávají ucelený obraz od počátku filmu do 90. let. I když poválečná slovenská kinematografie nabývala na síle velmi pozvolna, počátkem 60. let už slovenské talenty plně konkurovaly rozvinutějšímu českému filmu. Podstatným aspektem slovenské kinematografie byla i její přirozená spolupráce a provázanost s kinematografií českou.

Výběr z monografií, deníků a memoárů

Jiří Weiss: Bílý mercedes. Paměti předního tvůrce, jenž byl mimo jiné jedním z řídících pracovníků poválečné kinematografie. Střízlivé a realisticky uchopené vzpomínání odhalující osobní motivace, postoje a tvůrčí principy v komplikované době.

Petr Bilík: Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem. Monografie tvůrce, jenž se zasloužil o kvalitativní proměnu kinematografie v 50. letech, aby se pro nastupující generaci stal zásadní morální autoritou. Kniha je doprovozena obsáhlým rozhovorem s tvůrcem.

Otakar Vávra: Paměti aneb Moje filmové 100letí. Paměti nejdéle sloužícího a zároveň velmi kontroverzního filmaře, jenž se i v poúnorové etapě byl schopen rychle přizpůsobit poměrům a stal se jedním z nejvlivnějších mužů československé kinematografie. Vávrovu knihu je potřeba brát s rezervou, pragmatismus autorovi velel interpretovat jednotlivé události v různých obdobích zcela odlišně.

Jan Lukeš: Černobílý snář Elmara Klose. Poutavá monografie tvůrce, který téměř po celou svou filmařskou kariéru spolupracoval v tandemu s Jánem Kadárem. Klosův osud i vývoj jeho kariéry jsou jedněmi z nejpozoruhodnějších, jaké náš film vůbec zažil. Od úspěchů přes zákazy až po Oscara…

Antonín Navrátil: Cesty k pravdě či lži. Filmař, pedagog, historik a statistik zaměřující se po celou svou profesní dráhu na dokumentární film podává mimořádné svědectví o jeho proměnách a, zcela ve smyslu názvu knihy, o oscilaci mezi manipulativností a pravdivostí.

1 1945–1948

Cíl:



Po prostudování této kapitoly budete umět:
– popsat politickou a kulturní situaci v letech 1945–1948,
– definovat pojem „zestátnění“,
– vysvětlit historický kontext zestátnění kinematografie.

Národní kinematografie

Tradice národní kinematografie v českých zemích sahají k samému počátku existence filmu. Za více než 120 let své existence si český a slovenský film vydobyl řadu mezinárodních úspěchů, stal se neodmyslitelnou a mnohdy hybnou součástí naší kultury, ale zažil i výrazné kvantitativní i kvalitativní propady. Byly-li počátkem století jasně dominantními kulturními jevy výtvarné umění, literatura, hudba a divadlo, kinematograf postupně začal pronikat ke všem sociálním skupinám a do všech koutů země. Už ve třicátých letech a později i během protektorátu se stal film nezbytnou součástí životního stylu a rozvinul řadu svých možných funkcí: zábavní, naučnou, výchovnou, dokumentaristickou, propagandistickou či uměleckou, stal se médiem aktualit i ambiciózních uměleckých experimentů. V českém prostředí se rozvinuly nové metody trikového či animovaného filmu, do konce druhé světové války zdejší film ovládl názvosloví filmové dokumentaristiky a rozvinul širokou žánrovou škálu, počínaje psychologickými snímky přes mnoho různých podob komedie až po historická dramata.

Institucionálně se národní kinematografie po období volného podnikání v prvorepublikovém období ocitla během protektorátu v područí centralizovaného Prag-Filmu, kontrolujícího ekonomickou i obsahovou náplň filmů. Přes vazby některých tvůrců na protektorátní a říšskou moc si však udržela národní charakter.

Již ve třicátých letech část kulturní obce angažovaná v kinematografii usilovala o vytvoření modelu, jenž by umožňoval samofinancování filmové produkce a především zvýšení její kulturní prestiže prostřednictvím tvorby kvalitních uměleckých děl. Tyto snahy protektorátní režim pozdržel, část úsilí o restrukturalizaci filmového podnikání přešla do ilegality, odkud ovlivňovala kroky londýnské exilové vlády ve prospěch budoucího uspořádání kinematografie.

V této situaci přichází konec války a naprostá proměna politické, společenské i kulturní situace. Včetně přelomové změny v pojetí a v organizační struktuře kinematografie.

Pražským květnovým povstáním a kapitulací fašistického Německa skončila na území Československa druhá světová válka.



Během povstání natáčelo boje v Praze několik předních kameramanů a režisérů (především z týdeníku Aktualita), tyto záběry pak byly využity v mnoha střihových dokumentech i v hraných filmech. Pro objektivitu je potřeba dodat, že se v předchozích letech řada dokumentaristů podílela i na propagandistické kinematografii legitimizující německou moc, včetně např. filmového zachycení vyhlazení Lidic.

V následujícím období bylo nutno zajistit **stabilitu osvobozeného území** a dovést republiku ke svobodným volbám. Vláda, která měla za úkol dočasně hájit státní zájmy, vznikla jako výsledek kompromisu mezi londýnskou a moskevskou exilovou reprezentací.

Dekrety prezidenta republiky **Edvarda Beneše** nahrazující klíčové zákony měly okamžitě a bez dlouhých průtahů vyřešit nejpalčivější problémy společenského přerodu, vyvolaly ale rovněž některé nekontrolovatelné reakce jak v hospodářském sektoru, tak i v politickém vývoji země. Poválečná touha po spravedlivé odplatě okupantům a všem, kdo s nimi kolaborovali, vnesla do poválečné atmosféry také pocity strachu, subjektivní vnímání spravedlnosti a uplatňování principu kolektivní viny. V rámci denacifikačního procesu byli z filmové branže vyslýcháni **Lída Baarová**, **Adina Mandlová**, **Václav Binovec**, **Miloš Havel**, **Vlasta Burian, Svatopluk Innemann** a řada dalších.



9. května byl v ulicích Prahy zlynčován a zastřelen režisér a herec Jan Sviták, stěžejní kontaktní osoba mezi českou kinematografií a její německou správou. Ať už byl příčinou lynče Svitákův příklon k nacistům či tajemný sešitek, v němž prý uchovával své poznámky, které by mohly leckoho zdiskreditovat, byla jeho role kontroverzní a panuje na ni několik protichůdných názorů.

Lída Baarová s Adinou Mandlovou doplatily na svůj půvab a zájem německých důstojníků a protektorátních úředníků. Adina Mandlová byla nepodloženě obviňována ze vztahu s K. H. Frankem a důvodně ze styků s předními činovníky protektorátní kinematografie, například Hermannem Glessgenem. Pro nedostatek důkazů byla nakonec propuštěna, po těchto událostech však odešla do emigrace. Závažnější prohřešek tížil Lídu Baarovou. Její vztah s ministrem říšské propagandy Josephem Goebbelsem, který už koncem 30. let řešil dokonce Adolf Hitler, znamenal vězení na rok a půl a v důsledku rovněž emigraci. Podobné problémy čekaly i na Natašu Gollovou, která se po jistou dobu stýkala s německým přidělencem pro kinematografii Willym Söhnellem, jehož role doposud nebyla zcela objasněna. Přes snahu očistit svou pověst prací v terezínském ghettu, kde se nakazila tyfem, se její kariéra prakticky zlomila.

Zkušený režisér především romantických komedií Václav Binovec byl naopak aktivním udavačem, na jehož činnost velmi doplatil například Jiří Weiss (odešel do emigrace) a velmi pravděpodobně i Karel Hašler (zemřel v koncentračním táboře). Binovec byl po válce odsouzen k tříletému trestu vězení a k filmu se již nevrátil.

Potupné přerušení kariéry a konec hvězdných let zažil i nejpopulárnější komik Vlasta Burian. Byl osočen ze spolupráce s nacisty, přičemž každý z bodů obžaloby byl zpochybněn. Výtky se týkaly především jeho účasti v rozhlasovém pořadu, kde se podílel na zesměšnění exilové vlády, či zdravení zdviženou pravicí. Několikaměsíční žalář a půlmilionová pokuta spolu s negativními reakcemi veřejnosti Buriana zlomily.

*Podnikatel Miloš Havel byl obviněn z příklonění se k protektorátnímu zřízení, obrátili se proti němu i ti, kterým pomohl před totálním nasazením (např. vždy podle momentálního politického kurzu zorientovaný Otakar Vávra). K dalšímu z případů patřilo i obvinění režiséra Františka Čápa, jenž ve filmu **Jan Cimbura** zesměšnil postavu židovského krčmáře. Film byl přitom natočen podle uznávané literární předlohy Jindřicha Šimona Baara, kde se postava vyhnaného Žida rovněž objevuje.*



Těmto tématům se ve svých publikacích více věnují například autoři Petr Bednařík, Stanislav Motl či Lukáš Kašpar.

Politická situace

Politická situace

Popularita Sovětského svazu jako osvoboditele od fašismu, aktuální antipatie k politické pravici, celoevropská socializace i promyšlená strategie komunistické strany, s jakou se uplatňovala ve vládě Národní fronty, vedly k přesvědčivému volebnímu vítězství komunistů v prvních poválečných volbách roku 1946.

Předsedou vlády byl jmenován **Klement Gottwald**, důsledný napodobitel stalinského Sovětského svazu. Na české politické scéně se objevily nové úkazy: diskreditace stran, provokační akce, zneužití odborových stávek k mocenskému boji. Důkazem rostoucí prosovětské orientace může být odmítnutí Marshallova plánu obnovy poválečné Evropy, který byl jednou z posledních možností vymanit se ze sféry vlivu Sovětského svazu.

Československé hospodářství se sice díky budovatelským programům vzpamatovávalo z válečných ztrát, potíže vyplývající z restrukturalizace a mimo jiné i katastrofální sucho v roce 1947 však přiživovaly stupňující se politickou krizi, k jejímuž vyvrcholení došlo v **únoru 1948**. Svévolné jednání komunistického ministerstva vnitra bylo rozhodujícím momentem, který přiměl dvanáct nekomunistických ministrů k podání **demise**. Prezident Beneš byl pod nátlakem nucen demisi přijmout.

V květnu roku 1948 proběhly zmanipulované volby, jejichž výsledkem bylo téměř devadesát procent hlasů na kandidátce **Národní fronty**, která byla zástěrkou faktické vlády jedné strany, nástupu totalitarismu a zavádění stalinistických praktik v Československu. Byla nastolena neblaze proslulá **diktatura proletariátu**.

Prezident Beneš v důsledku špatného zdravotního stavu a nesouhlasu s politikou KSČ abdikoval už v červnu téhož roku a byl nahrazen právě Klementem Gottwaldem.

Blíže například knižní studie Jiřího Knapíka, Jacquese Rupnika nebo Karla Kaplana.



Kultura v letech 1945–1948

Kultura v letech 1945–1948

Přes všechny politické peripetie a složitost konsolidačního procesu byla léta těsně po válce **obdobím rozkvětu vědy a kultury**, navazujících na nejlepší předválečnou tradici. Umělci navrátivší se z emigrace přinášeli do vlasti nové inspirační zdroje, populární zahraniční rozhlasové stanice hrály nejmodernější swing a jazz. Divadla, koncertní sály i galerie doháněly několikaletou ztrátu a představovaly aktuální tendence ve světovém i domácím umění. V kinech mohli diváci konečně vidět nejnovější hollywoodskou produkci a seznámit se s díly **Michaela Curtize**, **Williama Wylera**, **Orsona Wellese** či **Billyho Wildera** i kreslenými kasovní trháky ze studia **Walta Disneyho**.

Náročnější divácká obec obdivovala díla sovětských filmařů a sociálně laděnou italskou produkci. Velký zájem vzbuzovaly projekty domácí kinematografie, která ve válečných letech musela omezit svůj potenciál směrem ke krotkým salonním komediím, adaptacím literární klasiky či zfilmovaným románům pro ženy.

Toto období nazval Josef Škvorecký „nylonovým věkem“. Obecně lze vysledovat několik hlavních linií vývoje tuzemské kultury: hlavní proud se snažil navázat na tradice meziválečné avantgardy, zatímco radikálně levicové křídlo hledalo nové možnosti vyjádření revolučního optimismu. Stále častěji byl skloňován termín „socialistický realismus“.



Zevrubně se kulturou poválečných let zabývá Alexej Kusák.





- **Zavzpomínejte na film Obecná škola a na politická dilemata, která prožívají postavy ztvárněné Zdeňkem Svěrákem a Janem Třískou.**
- **Přečtěte si román Josefa Škvoreckého Konec nylonového věku.**

Zestátnění

Zestátnění

Historie českého poválečného filmu začíná už v posledních protektorátních letech, kdy bylo rozpracováno několik projektů s cílem uchránit spisovatele, filmaře i herce před totálním nasazením. Natáčení filmů se proto záměrně zdržovalo a k dokončovacím pracím došlo až v **osvobozené republice**. S natáčením jiných filmů se otálelo z prozaičtějších důvodů: tvůrci měli v úmyslu uspořádat premiéru ve svobodném Československu. Poslední měsíce války již nikoho nenechávaly na pochybách, že protektorátní filmový průmysl nebude mít dlouhého trvání. Z tohoto důvodu vrcholily rovněž přípravy českých profesních organizací k **reorganizaci kinematografie** za očekávaných změněných podmínek. Návrat k předválečnému stavu se nezdál být možný – nepřijatelné byly jak negativní vlivy volné soutěže soukromých výdělečných subjektů, tak i nedostatek financí na umělecky náročnější projekty prvorepublikového filmu.

Filmaři doufali, že poválečné uspořádání filmového průmyslu v rámci státního hospodářství umožní nezávislost tvůrců na komerčních zájmech investorů. Plánována byla rovněž návratnost finančních prostředků z kin zpět do výroby, mimo jiné proto, aby finančně úspěšnější tituly podpořily vznik děl umělecky náročnějších. **Cílem byl soběstačný filmový průmysl**, jenž by zaručoval vysoký standard československé kinematografie.

Už začátkem války, ve třicátých letech, se uvažovalo o možných cestách **státní kontroly** a **záštity nad budoucí osvobozenou kinematografií**, jejímž cílem měl být film jako plnohodnotný kulturní fenomén působící v národním zájmu, součástí kulturního dědictví národa. Během válečných let pak především pod záštitou ilegálního **Národně revolučního výboru inteligence**, jehož předsedou byl **Vladislav Vančura**, probíhaly intenzivní práce na modelu poválečného zestátnění české kinematografie. Iniciátory tajných jednání a hlavními aktéry zastupujícími několik profesně, politicky i regionálně různorodých skupin byli **František Papoušek**, **Jindřich Elbl**, **František Pilát**, **Lubomír Linhart**, **Elmar Klos**, **Ladislav Kolda** a řada dalších.



Funkce zestátněného filmu se měla blížit funkci moderních veřejných institucí, jakými byly například státní rozhlas nebo státní tisková kancelář.

O tom, že zestátnění nebylo pouze v zájmu levice, svědčí i dobrovolné „odevzdání“ některých kin jejich majiteli či vlastní plány na zestátnění, které měl filmový podnikatel Miloš Havel.

Plány na zestátnění byly připravovány především v Praze a ve Zlíně, kde byly ihned po přechodu armád zestátněny filmové ateliéry vybudované Baťovou firmou.

Roku 1944 tak byly připraveny nové směrnice poválečného uspořádání kinematografie, čekající už jen na „vhodné okolnosti“. Výsledkem jednání (do roku 1942 se jednotily názory na strukturu poválečné kinematografie, po tomto roce se již probírala řada detailů i konkrétních úkolů) bylo několik verzí návrhů zestátnění československé kinematografie, jejichž kopie byly tajně vyvezeny politickým představitelům do **londýnského a moskevského exilu**, v konečné fázi pak československé vládě zformované v Košicích. Po osvobození republiky byl systém budoucí národní kinematografie připraven a již **9. května 1945** s povolením České národní rady začalo (částečně spontánní) vyvlastňování kin a výrobních prostředků z německého a soukromého držení.

Po příjezdu košické vlády byl při **ministerstvu informací**, do jehož kompetence film patřil, zřízen filmový odbor v čele s **Vítězslavem Nezvalem** a pro jednotlivé úseky filmového podnikání ministr **Václav Kopecký** jmenoval zmocněnce.



Vítězslav Nezval, jenž se ocitl ve vedení filmového oboru, se dostal k praktické scénáristické práci už na přelomu 20. a 30. let spoluprací s Martinem Fričem, Gustavem Machatým a Vladislavem Vančurou. Jako jeden z představitelů intelektuální levice byl vhodným kandidátem na vrcholné funkce, jelikož ztělesňoval kontinuitu avantgardní kultury i komunistické představy o jejím vývoji. Brzy se však ukázalo, že Nezval obratnou politikou často vyvažoval vliv ultralevicových proudů, které se snažily po roce 1948 kulturu zcela ovládnout. Role Vítězslava Nezvala v poúnorové kultuře bývá posuzována velmi rozdílně.

Vláda se vzápětí začala zabývat návrhem osnovy dekretu na zestátnění filmu, dekret podepsal prezident republiky Edvard Beneš 11. srpna 1945 a účinnosti nabyl **28. srpna 1945**. Dekretem prezidenta republiky Edvarda Beneše z 11. srpna 1945 bylo dáno, že „k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických (v dalším jen filmů), k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát".



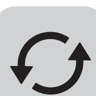
Autoři návrhu netušili, jak snadno se může tento záměr obrátit proti filmu samému, například s nástupem diktatury, která tak automaticky získá veškerý potenciál kinematografie.

Kinematografie se tak stala prvním zestátněným odvětvím státního hospodářství v poválečné historii naší země. Idea důsledně centrálního řízení Československé filmové společnosti (později Československého státního filmu) a cirkulace zisků a investic neměla dlouhého trvání – díky osobním ambicím a parciálním zájmům se postupně prosadily odstředivé tendence jednotlivých správních úseků a kina byla převedena do účetnictví národních výborů. Cílem příprav restrukturalizace české kinematografie nebylo jen zestátnění, ale i ustavení profesních institucí: byl zřízen **Československý filmový ústav** a dekretem prezidenta z 27. října 1945 rovněž dlouho zamýšlená **filmová škola** (na její koncepci pracovali především Otakar Vávra a Jindřich Honzl), samostatný obor při Akademii múzických umění, kterou dnes známe pod zkratkou **FAMU**.



Čelnými osobnostmi FAMU se v jejích počátcích stali kameraman Jindřich Brichta, teoretik Antonín M. Brousil a etnograf a kameraman Karel Plicka.

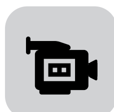
Závěr:



Poválečná situace ve filmu a kultuře znamenala dlouho připravovanou centralizaci a etatizaci filmového podnikání, od nějž se očekávala kvalitativní proměna národního filmu, jeho finanční soběstačnost a vymanění se z komerční závislosti prvorepublikového filmu. Vznikající instituce náležející ke kinematografii, jako byly archiv, škola či mezinárodní festival, měly budovat solidní základnu pro profesionální a umělecky hodnotné odvětví konkurenceschopné s předními národními kinematografiemi Evropy. Únor 1948 toto období razantně přerušil.



- **Pro bližší představu si přečtěte dokumenty, které byly roku 1965 tištěny na téma zestátnění ve Filmu a době.**
- **Přečtěte si svědectví pamětí Bohumila Šmídy, Václava Marii Havla nebo Otakara Vávry.**
- **Jmenujte filmy, odbornou a beletristickou literaturu, z nichž vychází vaše znalost tohoto období.**
- **Dohledejte v odborné literatuře fotografie významných politiků těchto let.**
- **Najděte výsledky prvních poválečných voleb a zamyslete se, proč bylo omezeno spektrum politických stran oproti situaci před druhou světovou válkou.**
- **Pokuste se zamyslet nad hypotetickým vývojem Československa, pokud by prezident neustoupil KSČ a odborům.**



Květen 1945 v autentických záběrech dokumentaristů (Hledání ztraceného času):
http://www.ceskatelevize.cz/porady/873537-hledani-ztraceneho-casu/29532424281-kveten-1945-1/

Autentické záběry z podpisu zestátnění:
http://www.youtube.com/watch?v=-l9ua-caiAI

Více k založení FAMU zde:
http://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-vcera-a-dnes/

Pořad České televize Retro o roce 1948:
http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10176269182-retro/213411000360004/titulky/

2 Poválečný český film

Cíl:



Po prostudování této kapitoly budete umět:
- popsat fungování poválečného filmového průmyslu,
- definovat počátky vzniku slovenského filmu,
- objasnit nástup animovaného filmu,
- popsat vývoj znárodněného hraného filmu,
- vyjmenovat nejznámější reprezentanty poválečného českého filmu.

Nový systém kinematografie zpočátku zaručoval finanční podporu jinak nevýdělečným nebo pouze dlouhodobě rentabilním podnikům (rozšíření sítě kin, výroba animovaného filmu). Přestože obor procházel složitým procesem **konsolidace** a výroba poklesla, vzniklo v následujících třech letech hned několik děl s vyšší uměleckou hodnotou. Ještě dříve se ale do distribuce dostaly projekty dokončené těsně po válce, které byly započaty nebo i dokončeny v letech protektorátních. Vedle lyrického filmu **Řeka čaruje** Václava Kršky k nim patří i ztřeštěná parodie na americká romantická dobrodružství **Pancho se žení**, již jako svůj druhý film natočil herec **Rudolf Hrušínský**.

Rudolf Hrušínský



*Rudolf Hrušínský pocházel z významné herecké rodiny a prosadil se na divadle i ve filmu již jako dětský herec. K jeho nejvýznamnějším rolím řadíme i ty, které vznikly před rokem 1945. Tehdy se profiloval jako nevyzpytatelný mladík s hypnotickým úsměvem a erotickým vyzařováním. Skvěle se typově uplatnil ve filmu **Věra Lukášová**, brzy po válce pokračoval filmem **Předtucha**. Prvním filmem Rudolfa Hrušínského, kde se zhostil úlohy režiséra, byla **Jarní píseň** – řemeslně poměrně dobře odvedená romance s Hanou Vítovou v hlavní roli. V době, kdy režijně debutoval, bylo Hrušínskému teprve 24 let.*

Roku 1945 do kin dorazila rovněž dlouho očekávaná **Rozina sebranec** Otakara Vávry, zručně režírovaná historická freska podle románu Zikmunda Wintera. Romantický příběh z Prahy počátku 17. století byl natočen jako velkorysá podívaná v unikátních kulisách architekta Jana Zázvorky, s reprezentativním hereckým obsazením a se stovkami komparzistů v dobových kostýmech.

Čeští filmaři se podíleli na vzniku filmu **Varúj!**, zakládajícího poválečnou slovenskou kinematografii. Pozoruhodné sociální drama slovenských horníků vyjadřující naději na lepší život vzniklo s česko-slovenským hereckým obsazením a ve spolurežii Paľa Bielika a Martina Friče.

Složitý proces, během kterého se správa filmových věcí centralizovala a dělila do čtyř hlavních sektorů (výrobní, distribuční, technický, hospodářský), se odrazil i na kvalitě mnoha snímků. Přesto si český film nacházel cestu ke kvalitě a tematické rozmanitosti. Tvůrčí základnu v tomto období tvořili především zkušení profesionálové s bohatou prvorepublikovou a protektorátní praxí: **Miroslav Cikán**, **Vladimír Slavínský**, **Martin Frič**, **Jiří Slavíček**, **Václav Kubásek**, **Miroslav Krňanský**, **Vladimír Borský**. Střední generaci zastupovali **Otakar Vávra**, **František Čáp** a scenárista **Karel Steklý**, spíše svým naturelem než věkem k ní patří i **Václav Krška**. Objevilo se několik mimořádně talentovaných debutantů: **Jiří Weiss**, **Jiří Krejčík**, **Bořivoj Zeman** či **Josef Mach**.

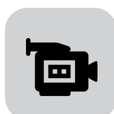
Dva roky po válce natočil Vladimír Borský **první český barevný film**, jiráskovské historické drama **Jan Roháč z Dubé**. Na německý nespolehlivý materiál Agfacolor byla natočena monumentální podívaná, která ignorovala historickou realitu ve prospěch bezinvenční adorace husitství a českého národa. Vůbec první velkofilm zestátněné kinematografie posvětil návštěvou premiéry prezident Beneš.



Většina zmíněných tvůrců starší a střední generace prošla pozoruhodnou praxí a vývojem. Někteří byli původně scenáristy a herci (Vladimír Slavínský), zažili ještě i němou éru filmu (Martin Frič), další se k hranému filmu dostali z jiných oblastí (Otakar Vávra, jenž studoval architekturu, začínal jako filmový experimentátor inspirovaný německým čistým filmem).



- **Najděte filmografie zmíněných režisérů a zavzpomínejte, které z filmů před rokem 1945 jste viděli.**
- **Pokuste se charakterizovat jednotlivé režisérské typy a kategorizovat je podle uměleckých ambicí.**



Ukázka z filmu Řeka čaruje:
http://www.youtube.com/watch?v=09WqdMREphQ

Ukázka z filmu Rozina sebranec:
http://www.youtube.com/watch?v=QOut17H2cvU

Premiéra filmu Jan Roháč z Dubé:
http://www.youtube.com/watch?v=Q0Wwvg6SAss

Pavel Taussig k prvnímu barevnému filmu Jan Roháč z Dubé:
http://www.youtube.com/watch?v=AkTI6vw7Awc

Ukázka z filmu Jan Roháč z Dubé:
http://www.youtube.com/watch?v=DZk29c3t00c

Počátky slovenského filmu

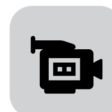
Počátky slovenského filmu

Slovenský film neměl do znárodnění tradici systematické produkce, kromě sporých amatérských a účelových pokusů a snímku **Jánošík** amerických Slováků **Siakeľových** zde příležitostně natáčeli čeští tvůrci (Karel Plicka, Martin Frič). Po Fričově a Bielikově **Varúj!** s Paľem Bielikem v hlavní roli (hrál i ve Fričově **Jánošíkovi** natočeném na Slovensku roku 1935) ve slovenské produkci pracovali například **Cikán**, **Kubásek**, **Mach** a **Wasserman**. Prvním slovenským filmem slovenského režiséra (doposud herce) Paľa Bielika, je drama ze Slovenského národního povstání **Vlčie diery**. Následující desetiletí nepřineslo slovenské kinematografii o mnoho víc než několik frázovitých agitek s folklorním pozadím. K podstatné změně došlo až začátkem 60. let s nástupem generace vyškolené na FAMU. Ke slovu se dostávají **Stanislav Barabáš**, **Štefan Uher**, **Peter Solan**, **Martin Hollý**, **Juraj Jakubisko** a **Eliáš Havetta**. Slovenský film šedesátých let patří k výrazným hodnotám evropské kinematografie.

- **Zamyslete se nad důvody, proč byl vývoj filmu na Slovensku zpožděný.**
- **Pokuste se odvodit, k jakým žánrům se slovenský film nejčastěji uchyloval.**
- **Půjčte si a prolistujte knihu Dejiny slovenskej kinematografie.**



Série dokumentů a ukázek z dějin slovenské kinematografie:
http://www.youtube.com/watch?v=PeX_VgTcvvc



Filmové festivaly

Filmové festivaly

Po válce vznikla mezi českými filmaři potřeba navázat na tradici **Filmových žní**, soutěžní přehlídky, jejíž dva ročníky proběhly ve Zlíně v letech 1940 a 1941.

Původní Filmové žně byly protektorátní správou zrušeny, protože se stávaly platformou pro prezentaci české národní kultury a hrozila konfrontace s protektorátní politikou.



Město Zlín bylo svou vzdáleností od Prahy pro pořádání mezinárodní akce tohoto rozměru nevhodné, proto byl roku 1946 narychlo uspořádán první mezinárodní **filmový festival v Mariánských Lázních**, ještě bez soutěžního charakteru. Lázeňské město rovněž nabízelo strategický apekt průlomu do oblasti, která byla ještě před rokem majoritně německá. O čtyři roky později byl MFF plně přestěhován do ještě vhodnějších **Karlových Varů**. Od roku 1948 se výběr z festivalu promítal rovněž ve Zlíně (nově pojmenovaném Gottwaldov) a postupně ve všech krajských městech a průmyslových střediscích pod názvem **Filmový festival pracujících**. Tato přehlídka brzy získala vlastní program a dramaturgii.

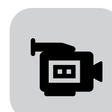
Filmový festival pracujících se, stejně jako festival v Karlových Varech, stal po roce 1948 jedním z nástrojů režimní propagandy. Přesto se jeho prostřednictvím s novou filmovou tvorbou seznamovali statisíce diváků a film se dostával i mimo kulturní centra.



O poválečných festivalech a přehlídkách píší Jindřiška Bláhová a Luděk Havel v knize Naplánovaná kinematografie.



První mezinárodní filmový festival v Mariánských lázních:
http://www.youtube.com/watch?v=sEYDj7Dh0vw



Jeden z prvních festivalů v Karlových Varech:
http://www.youtube.com/watch?v=25hFEBp08pY

O filmovém festivalu pracujících detailně zde:
http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/noveobsahy/projekt_3_2009_1.pdf

Nástup animovaného filmu

Nástup animovaného filmu

Tři poválečná léta pro český film znamenala nástup animovaného filmu, jehož umělecké kvality a mezinárodní ohlas převýšily význam filmu hraného.

Český animovaný film, jenž vznikl původně především za propagačními a reklamními účely už ve dvacátých letech, pozvolna se rozvíjel v následujícím desetiletí a v letech okupace zažil překotné organizační a tvůrčí zvraty, se dobral svého vrcholu. Díky stát-

ní záštitě se ze studií zlínské firmy **Baťa** (za války pod německou správou) mohlo stát pracoviště se zaměřením na film naučný a animovaný, kde v mírném závětří pracovali **Hermína Týrlová** a **Karel Zeman**, v Praze zase existence **AFITu** (Ateliér filmových triků, za okupace rovněž v rukách Němců) dala vzniknout studiu **Bratři v triku** s Jiřím Trnkou, Jiřím Brdečkou, Eduardem Hofmanem a jinými. Další studio vzniknuvší odštěpením nejvýraznějšího tvůrce a jeho dílny bylo Studio Jiřího Trnky.



*Protektorátní správa animovaný film podporovala a mínila vejít do konkurence s Disneyovými studii. V Praze s tímto cílem vznikla například pohádka **Svatba v korálovém moři**, ve Zlíně byl fabrikován seriál **Fritz und Fratz**. Díky prvorepublikovým, ale hlavně protektorátním zkušenostem u nás vyrostli světově proslulí animátoři a výtvarníci.*

Na světových filmových festivalech získaly ceny půvabná **Vzpoura hraček** Hermíny Týrlové, folklorní **Špalíček** a exotický **Císařův slavík** Jiřího Trnky. **Karel Zeman** okouzlil rozpohybovanými skleněnými figurkami ze železnobrodských skláren ve snové féerii **Inspirace**. Světový věhlas českého animovaného filmu rok od roku vzrůstal.

Hermína Týrlová ráda pracovala s běžnými materiály (vlna, kapesník, hračky), které proměňovala v kouzelné postavy, s jejichž pomocí vyjadřovala elementární morální poselství ve fantazijním, snovém světě.

Karel Zeman se po groteskách s panem Prokoukem dostal k odvážným experimentům s kombinovaným filmem. Jeho **Cesta do pravěku**, ale i následující série filmů inspirovaná verneovskou poetikou měly obrovský ohlas u nás i v zahraničí.

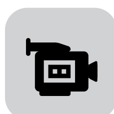
Národně specifickou výtvarnou školu zastupoval především Jiří Trnka, který čerpal ze slovanských legend, ale například i ze shakespearovské klasiky.



Animovaná tvorba předpokládá maximální uměleckou individualitu, proto se v této oblasti nezřídka setkáváme s tendencemi rozbít centralizovanou výrobu, „jít vlastní cestou". Spolu s pocitem umělecké konkurence tyto snahy přispěly k osamostatnění Studia Jiřího Trnky a k výlučné tvorbě Hermíny Týrlové a Karla Zemana, o jejichž údajném vzájemném nepřátelství a neschopnosti spolupráce se vyprávěly celé legendy.



- **Zamyslete se, jaké byly důvody rozvoje české animace a čím je způsobena její výtvarná originalita ve srovnání s americkou produkcí.**



Loutkový film Inspirace:
http://www.youtube.com/watch?v=hSWIxG89eAk&list=PL22CE48F9A1EF27F7

Vzpoura hraček oceněná v Benátkách:
http://www.youtube.com/watch?v=0M6gWYa_I8k

Zvířátka a Petrovští Jiřího Trnky:
http://www.youtube.com/watch?v=789W-CXCfHg

Zestátněný hraný film

Zestátněný hraný film

Prvním filmem natočeným plně pod zestátněnou filmovou výrobou se stala adaptace románu Jana Morávka **Blázen z Lorety**, která byla uvedena v červnu 1946 pod názvem **Průlom**. Drama z prostředí zlatých dolů poloviny devatenáctého století natočil režisér

a zkušený scenárista **Karel Steklý** (1903–1987) pod uměleckým vedením **Martina Friče**. Rok poté se Steklý ujal režie tematicky podobného snímku, jehož kvality zdaleka překonaly nepříliš zdařilý **Průlom**. Steklého **Siréna** se stala prvým poválečným hraným filmem **oceněným v zahraničí**.

Siréna

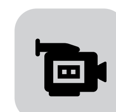
Siréna

Scénář filmu je koncentrovaným výňatkem dvou kapitol stejnojmenné románové kroniky dělnického života na Kladensku. **Marie Majerová** v románu vytvořila mozaiku z osudů několika generací horníků a havířů, film se soustředí na události kolem dělnické stávky roku 1889. Nespokojenost dělníků s pracovními podmínkami v dolech a hutích ústí ve vzpouru proti majiteli dolů. Vzpoura je potlačena vojáky a rodina Hudcova, na kterou se pohled soustředil, je nucena se rozdělit. V závěru filmu však zazní nepoddajná, revoluční slova.

Silně apelativní sociální drama bylo vysoce hodnoceno pro skloubení pohledu individuálního a společenského, pro syntézu všech složek filmového díla. Kamera **Jaroslava Tuzara** snímající uhelné haldy a scény vzpoury davu se účinně spojila s hudbou **E. F. Buriana**. Autorka předlohy, režisér, kameraman, autor hudby a představitelka hlavní role **Marie Vášová** získali za film **Státní cenu**, na MFF v Benátkách byla Siréna korunována **Velkou cenou – Zlatým lvem sv. Marka**.



> *Úspěch Sirény českému filmu v jednom ohledu spíše přitížil – v následujících letech platilo ocenění z Benátek za důkaz, že nastolený „revoluční“ směr v umění je hodnocen i v zahraničí a Siréna se stala jedním ze vzorů pro socialistický realismus ve filmu.*



Předávání cen za filmovou produkci roku 1947:
http://www.youtube.com/watch?v=O8BZeQ-VpNA

Otakar Vávra

Otakar Vávra

Otakar Vávra s čtrnácti filmy na kontě své profesní kariéry dokončoval v posledních měsících války výpravnou adaptaci historické prózy Zikmunda Wintra **Rozina sebranec**. Film podává živý obraz městského prostředí a věrohodné vykreslení lidských charakterů Prahy počátku 17. století. Práce na zfilmování novely začala v produkci **Lucernafilmu** počátkem roku 1944, film byl uveden 14. prosince 1945. Na scénáři podle předlohy z roku 1903 se vedle Vávry podílel autor psychologických románů **Václav Řezáč**. Řadu herců se díky rolím v početném obsazení tohoto „prvního českého velkofilmu“ podařilo uchránit před totálním nasazením.

Z plánovaného velkofilmu se však po dokončení stala spíše komornější historická freska. Stejně jako Wintrova novela, jež byla inspirována doloženými historickými událostmi, odhlíží i Vávrův film od velkých dějinných pohybů a zaměřuje se na osud klášterní schovanky Roziny.

Bída pražské spodiny, život v klášteře a panoptikum středověkého města tvoří pozadí příběhu zrady. Sklářský dělník Nikolo, Rozinina osudová láska, nesplní svůj slib a nevrací se ze své italské vlasti, Rozina podléhá nátlaku starého cechmistra, za kterého se provdá. Ani cechmistr však schovance bez původu neposkytne ochranu a nedostává svým slibům. Oproti Wintrově novele je ve filmu zdůrazněna romantická poloha příběhu, skvělé herecké výkony **Marie Glázrové, Zdeňka Štěpánka** a **Ladislava Boháče**, jakož i expresivní kamera **Jana Rotha** ale nedovolily, aby se film přechýlil v melodrama.

K Wintrovi se Vávra vrátil ještě téhož roku, aby s existující stavbou a kostýmy zrealizoval scénář, který se za okupace nepodařilo prosadit. Povídka **Nezbedný bakalář** byla časopisecky publikována již roku 1883 v rámci Wintrových Obrázků z Rakovnicka a její dramatizace se ujal roku 1940 herec **Zdeněk Štěpánek**, který v Rakovníku prožil dětství a měl k tématu osobní vztah. Dramatizace byla nejprve úspěšně uvedena **Prozatímním divadlem v Praze**, teprve poté byl text ve spolupráci s Otakarem Vávrou upraven do podoby filmového scénáře. Kronikářsky doložená postava učitelského bouřliváka, jenž se vzepře omezeným maloměstským poměrům, se ve Vávrově filmu proměnila v renesančního svobodného učence, jenž v mnohém přebírá rysy Mikuláše Dačického z Heslova, jak jej známe z Vávrovy košilaté historické komedie **Cech panen kutnohorských** (obě postavy ztvárnil Zdeněk Štěpánek).

Vávra, jenž se vždy s oblibou pro náměty obracel k osvědčený literárním dílům, si po Zikmundu Wintrovi vybral psychologický román Marie Pujmanové **Předtucha**. Dospívající Jarmila v podání **Nataši Tanské** (herečka, později spisovatelka, debutovala v roli Barunky v Čápově **Babičce** roku 1940) se na prázdninovém pobytu na vesnici nechává oblouznit redaktorským floutkem, v jehož roli se objevil **Rudolf Hrušínský**. Před svůdcem ji uchrání předtucha: dívka cítí, že se rodičům, kteří se vydali do zahraničí na vědecký kongres, přihodilo něco zlého. Film, balancující na hranici mezi červenou knihovnou a psychologickou sondou do nevyzpytatelného vnitřního života dospívající mládeže, je zároveň erotickou impresí i varováním pro dívky, které se vzpírají morálce svých rodičů. Měkká lyrická kamera **Jana Stallicha** film místy přibližuje básnickému obrazu a dramatická kompozice mu dodává stoupající napětí, spějící k radostné osvobodivé katarzi.

Jiří Weiss

Jiří Weiss

Jiří Weiss, vystudovaný právník, někdejší Vančurův asistent a dokumentarista, prožil válku v Anglii, kde se blízce seznámil s tvorbou britské školy filmového dokumentu. Po návratu do vlasti se Weiss rozhodl pro hraný film. **Uloupená hranice** zobrazuje události po mnichovské dohodě, děj je situován do malé pohraniční vesnice, jejíž obyvatelé se sice ubrání henleinovským provokačním akcím, musí se však přesto vystěhovat. **Uloupenou hranicí** Weiss zúročil své **dokumentaristické zkušenosti a znalost tvorby britských režisérů**. Jeho snímek je civilním průhledem do všedního života obyčejných lidí v pohnuté době, čímž se liší od většiny z početné skupiny děl reflektujících nedávnou minulost. Bez patetického herectví a v komorním ladění dosáhl Weiss soustředěné dramatičnosti.



Jiří Weiss reprezentoval v českém filmu 40.–50. let civilismus, který byl jednou ze spojnic se světovou kinematografií. Poté, co byl civilismus označen začátkem padesátých let za nežádoucí, přiklonil se Weiss k psychologismu. Jeho koncept byl ale obnoven střízlivým pohledem filmařů-realistů konce 50. let.

Václav Krška

Václav Krška

Po filmu pro mládež **Kluci na řece** (1944) pokračoval **Václav Krška** lyrickou komedií o návratu do rodného kraje **Řeka čaruje**, filmem s citlivou, místy až sladkobolnou kamerou Julia Vegrichta a Václava Hanuše. **Řeka čaruje** podle rozhlasové hry Josefa Tomana byla snímána v romantické scenérii Posázaví. Dalším dílem se Krška, jenž se po vzoru Fráni Šrámka původně pokoušel věnovat literatuře, výrazně zapsal do dějin poválečné kinematografie. Roku 1947 natočil **Housle a sen**, životopisnou oslavu houslového virtuosa

a skladatele obrozeneckého období **Josefa Slavíka**, významné postavy českého umění první poloviny 19. století. Ze Slavíkova života jsou vzata pouze rámcová fakta, důraz je položen na spojení hudby a obrazu. Ve filmu zazní skladby géniů soudobé hudby, se kterými se Slavík stýkal, Paganiniho a Chopina, originální kvalitou však zůstává především snaha propojit realitu s horečnatými vizemi, které z filmu tvoří lyrickou filmovou báseň. Snaha neurčovat dataci děje pomocí kulis či kostýmů má podpořit myšlenku o nadčasovosti umění.

Téhož roku se režisér pokusil převést na plátno psychologické drama Emy Řezáčové **Až se vrátíš**, jehož pozadí tvoří atmosféra přelidněného pavlačového domu na pražské periferii.

Martin Frič

Martin Frič

Martinu Fričovi se podařilo scelit několik úsměvných historek „z kapsy" **Karla Čapka**, které si v jeho podání vyprávějí spolucestující ve vlaku. Vznikla tak příjemná směsice napínavých i komických historek **Čapkovy povídky**, která respektuje autorův typický střízlivý pohled na svět i jeho jemnou práci s vykreslením charakterů a vztahů mezi lidmi.

Příležitostným filmem byla naopak Fričova komedie **Polibek ze stadionu**, vzniknuvší jako překombinované rozvíjení základní situace: na mistrovství světa v ledním hokeji exaltovaná fanynka políbí neznámého muže.

Martin Frič si přesto v každém období zachoval vysoký standard a byl schopen velmi zručně střídat žánry. Stal se nejproduktivnějším režisérem v historii české kinematografie.



Další tvůrci

Další tvůrci

Vladimíra Slavínského, autora populárních prvorepublikových salonních komedií a romantických kýčů, z pevného kurzu nevychýlila ani válka. Jeho první poválečnou prací se stal kalendářový příběh o sirotkovi, kterého se ujmou dva obstarožní kočovníci v podání **Jindřicha Plachty** a **Jaroslava Marvana**. Sentimentální komedie **Právě začínáme** byla žánrově vytříbenou rutinní záležitostí, neúspěch u kritiky byl bohatě vyvážen značnou návštěvností. Za rok se Slavínský k prvorepublikovému odkazu vrátil ještě zřetelněji: třináct let po Macu Fričovi se ujal divadelní komedie F. X. Svobody a z ateliérů vyjel standardní výrobek s názvem **Poslední mohykán**. Místo Fričova Huga Haase zde „rodinného tyrana" ztvárnil **Jaroslav Marvan**.

František Sádek, jenž se zaskvěl stylizovanou secesní komedií **Parohy** (na filmu spolupracovali Jiří Brdečka a Alfréd Radok) uvedl roku 1948 konvenčnější **Červenou ještěrku**.

*Spíše než vynalézavostí námětu či hereckým výkonem Jindřicha Plachty je film zajímavý krátkou snovou sekvencí, v níž se vášnivému sběrateli zdá o pravěkých ještěrech. Na krátkém animovaném úseku si vyzkoušel práci s loutkami ještěrů Karel Zeman. Tuto zkušenost brzy zúročil v **Cestě do pravěku**.*

František Sádek se angažoval v protikomunistickém odboji a podílel se na distribuci letáků skupiny Za pravdu. Byl odsouzen a mezi lety 1949–1955 vězněn na Pankráci a v Jáchymově.



Roku 1947 se filmařsky velmi produktivní **Miroslav Cikán** dopracoval již ke svému třetímu poválečnému filmu. Zatímco psychologicko-kriminální příběh **Lavina** ani drama s odbojovou tematikou **Hrdinové mlčí** nedosáhly výraznějšího úspěchu, veselohra

na motivy povídky z oblíbené knihy Františka Kubky **Karlštejnské vigilie** dokázala diváky příjemně pobavit. Komedie boccacciovského ražení promítaná pod názvem **Alena** je **lehkonohou reminiscencí doby Karla IV.** s motivy lásky a ďábelského pokoušení.

Ve výčtu produkce roku 1947 se objevují hned dva historické příběhy z hor, **Nikola Šuhaj Miroslava Krňanského**, poněkud bezkrevné zpracování Olbrachtovy předlohy o koločavském zbojníkovi, a **Portáši Václava Kubáska**, balada o Valaších, kteří v 18. století střežili moravsko-uherskou hranici.

Mimořádný talent prokázal šestatřicetiletý zpozdilý debutant **Bořivoj Zeman** filmem **Mrtvý mezi živými**, dramatem o odvaze a zbabělosti. Ani filmografie roku 1947 by nebyla úplná bez Zemanova filmu – komedie o poválečné bytové krizi **Nevíte o bytě?**.

Gogolova povídka **Podobizna**, v níž se kolem starého obrazu dějí podivné a hrůzostrašné věci, se proměnila ve stejnojmenný film přičiněním režiséra **Jiřího Slavíčka** roku 1947.

Sympatickým pokusem o kompilaci motivů z Nerudových Povídek malostranských je **Týden v tichém domě Jiřího Krejčíka**. Krejčík se před svým přestupem k hrané tvorbě orientoval na zakázkové dokumentární filmy, po válce na snímky z hornického prostředí. Spolupracoval rovněž s Trnkou a Brdečkou na animovaném filmu **Dárek**. **Jiří Krejčík** se vzápětí zhostil snímku s ryze aktuální tematikou, v němž již bylo patrné ideové zadání centralizované dramaturgie. **Ves v pohraničí** vypráví o různorodé společnosti osidlující Sudety po vyhnání Němců. Zřetelná je především snaha po ospravedlnění poválečného vysídlení i tendence vykreslit jedinou možnou cestu k úspěchu, cestu kolektivního úsilí a podřízení se celku.

Josef Mach

Josef Mach porušil nepsané pravidlo, že téma okupace nemá být pojímáno komediálně, a debutoval filmem **Nikdo nic neví**. Série nebezpečných situací, které potkávají dva tramvajáky snažící se zbavit bezvládného esesákova těla je vhodnou příležitostí pro zesměšnění okupantů a doposud nevídané zlehčení pohledu na nedávné válečné období. Scénář se nevyhýbá ani výsměchu typickým českým vlastnostem: bojácní Pražané čekají na správnou chvíli, aby mohli vytáhnout přichystané trikolóry a přestříkat německé nápisy. Josef Mach, dříve herec, novinář a scenárista, se filmařsky vyškolil především autorskou spoluprací a asistováním na filmech **Václava Kubáska Naši furianti**, **Ženy u benzinu**, **V horách duní** a **Velký případ**.

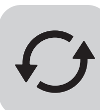
Zamotaný příběh filmu plný omylů údajně vedl v Polsku k označení zmatených a nesrozumitelných zápletek a situací jako „český film". Dodnes používaná fráze znamená zhruba totéž jako česká „španělská vesnice".

František Čáp

František Čáp, jenž za okupace přispěl českému filmu hned několika zdařilými díly **(Ohnivé léto, Babička, Noční motýl)**, byl zbaven obvinění ze sympatií k antisemitismu a do své emigrace v roce 1948 stačil natočit ještě čtyři snímky: **Muži bez křídel** jsou napínavým příběhem o ilegální činnosti pracovníků letiště v době po atentátu na Heydricha. Malý chlapec, jenž přežil vyhlazení Lidic a ukrývá se v prostorách ruzyňského letiště, je zastřelen při špatně zorganizované sabotážní akci. Jeho strýc je rozhodnut chlapcovu smrt pomstít. O rok později uvedl František Čáp svůj druhý snímek, **Znamení kotvy**. Autor námětu a scénáře Jan Drda se zhlédl v osobité poetice francouzských filmů „černé série" a triviální příběh o osvobození dívky ovládané hypnotizérem zasadil do obskurních kulis dunajského přístaviště. Anachronicky působící snímek je zajímavým dokladem o formálních pokusech českých tvůrců.

Popudem k emigraci byl konflikt s nově nastupující mocí týkající se partyzánského dramatu **Bílá tma**. Ten byl sice oceněn na festivalu v Mariánských Lázních, nicméně se nelíbil dělnické porotě na nově vzniknuvším Filmovém festivalu pracujících ve Zlíně. Čáp ve vestibulu kina reagoval slovy zpochybňujícími kompetenci dělnické poroty a při následné kauze mu bylo prakticky zapovězeno pokračovat v kariéře. Tento konflikt byl první zřetelnou srážkou komunistických představ o kultuře a její podřízenosti s českým filmem.

Závěr:

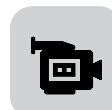


Kinematografie po roce 1945 dospěla po turbulentní změně v organizaci produkce k relativní stabilitě. Z uvedených filmografií i jednotlivých titulů je ale zřejmé, že do roku 1948 ještě plynule navazovala na styl a témata meziválečné a protektorátní kinematografie. Výrazný akcent ovšem přibyl sociálnímu dramatu legitimizovanému úspěchem **Sirény**. Řada snímků rovněž reagovala na válečnou zkušenost, a to ve stylových obměnách poučených mimo jiné britským civilismem anebo čerpajících ze stejných zdrojů jako italský neorealismus (**Uloupená hranice** a Vávrova **Němá barikáda**).

Varovně vyznívala snaha po instrumentalizaci kultury a filmu, dramaturgické úkolování, jež mělo být ve shodě s aktuálními politickými potřebami státu. Ihned po únorovém puči byly tyto tendence zesíleny na maximum a centralizovaná kinematografie byla zbavena jakékoliv rozhodovací pravomoci, která by vedla jinými cestami, než jakými směřovala Komunistická strana Československa.



- **Popište počátky slovenského filmu.**
- **Uveďte nejvýznamnější režiséry znárodněného filmu.**
- **Vyjmenujte nejzásadnější díla znárodněného filmu do roku 1948.**
- **Vzpomeňte, která z uvedených děl jste viděli, a pokuste se filmy krátce analyzovat.**



Ukázka z filmu Jiřího Krejčíka Ves v pohraničí:
http://www.youtube.com/watch?v=lFT8TY296cc

Ukázka z filmu Vladimíra Slavínského Právě začínáme:
http://www.youtube.com/watch?v=E2vVyVcK-2s

Ukázka z filmu Martina Friče Čapkovy povídky:
http://www.youtube.com/watch?v=H9MzmYpO2xA

Ukázka z filmu Jiřího Krejčíka Týden v tichém domě:
http://www.youtube.com/watch?v=MaeqiCavxlk

Ukázka z filmu Bořivoje Zemana Nevíte o bytě?:
http://www.youtube.com/watch?v=imFsgdhceZE

Ukázka z filmu Jiřího Weisse Uloupená hranice:
http://www.youtube.com/watch?v=3ClIORvknuM

Ukázka z filmu Josefa Macha Nikdo nic neví:
http://www.youtube.com/watch?v=stejQqeTnps

Ukázka z filmu Františka Sádka Červená ještěrka:
http://www.youtube.com/watch?v=zPN2gheZTqg

Ukázka z filmu Františka Sádka Parohy:
http://www.youtube.com/watch?v=7HLq0QRBvyw

Upoutávka na film Františka Čápa Znamení kotvy:
http://www.youtube.com/watch?v=XP5EZmbWjv8

3 1948–1956

Cíl:



Po prostudování této kapitoly budete umět:
- popsat vývoj české kultury a politiky v daném období,
- postihnout základní pojmy užívané ve filmové sféře,
- definovat žánrovou paletu československé kinematografie v kritickém období.

Politické klima

Přeměna politického klimatu po únorovém komunistickém puči vzala rychlý spád. Po abdikaci bezradného Edvarda Beneše se prezidentem republiky stal **Klement Gottwald**, na uprázdněné místo předsedy vlády usedl Antonín Zápotocký. IX. sjezd KSČ uzákonil tzv. **vedoucí úlohu strany**. Stranické vedení si bez demokratické kontroly podřídilo zákonodárství i rozhodování vlády, po zmanipulovaných volbách organizovalo čistky, byly schváleny represivní zákony a opatření, dlouho na sebe nenechaly čekat soudní procesy a hrdelní rozsudky nad politickou opozicí. Do táborů nucených prací byli na dlouhá léta internováni představitelé církví a domácího i zahraničního protifašistického odboje. V politických procesech následujících let bylo postiženo na čtvrt milionu občanů Československa. Změnila se struktura národního hospodářství: postupně zde vyrůstala zbrojnice východního bloku, **převládat mělo těžké strojírenství, hutnictví a důlní průmysl**. Oproti předvolebním slibům komunistů začala likvidace soukromého sektoru a ve dvou vlnách násilná **kolektivizace zemědělství**. Československo roku **1949** vstoupilo do **Rady vzájemné hospodářské pomoci**, což v praxi znamenalo téměř výhradní obchodní spolupráci se Sovětským svazem a táborem jemu podřízených socialistických zemí. V zemi s plánovaným hospodářstvím a bujícím byrokratickým systémem přestávaly fungovat služby a hroutil se spotřební průmysl, vázlo zásobování energií i potravinami, na hranicích vyrostla „železná opona" z ostnatých drátů a hlídkových věží, hmatatelný důkaz informační blokády a ignorace lidských práv. Na vzrůstající hospodářské problémy a nespokojenost občanů vláda reagovala po sovětském vzoru – obviňováním nepřítele. Byli jimi západní imperialisté, agenti cizích zpravodajských služeb, lidé s buržoazním původem. Zatímco oficiální propaganda hlásala radostnou přítomnost a světlé zítřky, Státní bezpečnost zatýkala statkáře i podezřelou inteligenci. **Začátek padesátých let** byl ve znamení **poprav politických vězňů**, co nejpřísnější tresty pro ně požadovaly podnikové odborové organizace i kolektivy malých dětí. Desetitisíce občanů Československa **emigrovalo**, za pokus o překročení státní hranice hrozilo zastřelení nebo dlouholeté vězení.



K nejznámějším případům represí ve filmové oblasti patří dvanáctileté vězení pro Jiřinu Štěpničkovou, která se neúspěšně pokusila o emigraci. Koncem šedesátých let pak byla několikrát obsazena do rolí, které její osud připomínaly, například Kladivo na čarodějnice a Skřivánci na niti. Syn Jiřiny Štěpničkové pak paradoxně ztvárnil v neblaze proslulém normalizačním seriálu samého Klementa Gottwalda.

*Mezi první filmy, které byly nečekaně kritizovány z nekvalifikovaných pozic a následně se na informace o nich vztahovala cenzura, patřily **Dvaasedmdesátka** (Jiří Slavíček), **Svědomí** (Jiří Krejčík), **Bílá tma** (František Čáp) a **Daleká cesta** (Alfréd Radok).*

Nefungoval přídělový systém a morálka pracovní i občanská dostávala povážlivé trhliny. V kulturní sféře byl veden boj proti přežitkům buržoazního myšlení, individualismu a formalismu, novou obsahovou náplň umění měly přinést primitivní schematismus a propaganda.

K otřesu politického systému v Československu došlo roku 1953, kdy zemřel J. V. Stalin a krátce poté i Klement Gottwald. Prezidentem se stal **Antonín Zápotocký**, dosavadní předseda vlády, a na naděje občanů odpověděl ožebračující měnovou reformou. V Sovětském svazu zatím za nástupnictví **Nikity Chruščova** došlo k mírnému tání, mezinárodní vztahy mezi Východem a Západem se změnily alespoň co do diplomatické rétoriky. Všechny změny politického kurzu, rýsující se v Československu, zůstaly bohužel jen u efektních proklamací. Až do XX. sjezdu KSSS v únoru roku 1956 nevybředlo Československo ze stalinského úpadku.

Období mezi lety **1948–1956** je považováno nejen za éru politického **stalinismu**, ale i nejtěžšího propadu vědy, umění, kultury. Na rozdíl od jiných uměleckých druhů, které nejsou do takové míry závislé na výrobních prostředcích a svou cestu ke čtenáři, divákovi či posluchači hledají snadněji, byla filmová tvorba podřízena ideologickému diktátu téměř bez výjimky. A přesto se právě v této době český film světově proslavil; upřesněme: český animovaný film, který pokračoval ve svém triumfálním tažení z let 1945–1948.

Film pod ideologickým dohledem

Film pod ideologickým dohledem

Vládní nařízení z dubna roku 1948 a projevy vládních činitelů jasně formulovaly, že filmové umění má být služkou ideologie a zpracovávat nařízená témata předepsaným způsobem. Požadavky a nátlak stranických ideologů byly zesíleny počátkem 50. let, kdy se naivní filmové hříčky a upřímná budovatelská vyznání měnily v agresivní propagandistické plakáty. Filmařská obec se zpovídala z prohřešků proti vágně formulovaným pravidlům socialistického realismu a v zájmu „společenské objednávky“ rezignovala na tvůrčí svobodu.



Do kinematografie vnikly dělnické kádry a redaktoři ultralevicového časopisu Tvorba, jejich kariéra zde ale většinou neměla dlouhého trvání, protože byli odvoláni v souvislosti s procesy proti stranickému „úchylkářství“.

Socialistický realismus byl vždy velmi vágně formulovaný, v českých poměrech byl navíc pouhou odvozeninou od sovětských teorií Lunačarského a Ždanova. Zatímco v literatuře a výtvarném umění se uplatňoval jako rigidní tvarový návrat do 19. století, ve filmu se jeho podoba teprve hledala, a to negativním vymezováním se proti ideově nepřijatelným dílům a tvůrcům. Vzorem byla sovětská montážní škola v kombinaci s angažovaným optimismem či kritikou přežívajících jevů odporujících dogmatu, vždy v závislosti na žánru.

Několik titulů z této doby přesto snese srovnání se zahraniční produkcí a jen několik tvůrčích osobností si dokázalo vytvořit a vyvzdorovat osobitý styl (Radok, Weiss, Krejčík, Kadár s Klosem). K posuzování českého filmu padesátých let musíme přistupovat s vědomím, že i drobné odchylky od vyhlášeného kurzu sehrály důležitou roli v kulturním vývoji těchto let. Scenáristé a režiséři prosazováním nekonvenčních projektů riskovali přinejmenším konec kariéry (Alfréd Radok). I když se hraný film v této době mohl chlubit obrazovými kvalitami uváděných snímků, které těžily z tradice české kameramanské školy, je historická hodnota některých znásobena mimoestetickými zřeteli.

Rok 1949 ve znamení schematismu

Schematismus

Ihned po roce 1948 se začala ustavovat zřetelná schémata ve stavbě dramatických situací, postavy byly založeny na jednostranných typizovaných charakterech. Hospodářské problémy socializujícího se státu zavdaly příčinu k zjednodušujícím obviněním kulaků, sabotérů, intelektuálů. Film spolu s bezpečnostními složkami hledal zahraničního nebo vnitřního nepřítele, zrádce, slabocha, podezřelého intelektuála, jenž planě dumá, přestože je jeho povinností jít ruku v ruce s pracujícími masami.

Rok 1949 byl první sezonou, která českému filmu přinesla převahu slaboduchého schematismu v různorodém žánrovém zařazení: komedie se z prvorepublikové měšťácké nevázanosti **(Dnes neordinuji)** přechylovala směrem k naivním příkladům budovatelského nasazení, často bojkotovaného sabotéry, k politické agitaci. K pobavení a k příkladu měla sloužit i komedie Václava Kubáska **Železný dědek**. Jaroslav Marvan zde v roli strojvůdce-důchodce uvádí do provozu stařičkou rezavou lokomotivu. Náborová komedie **Pan Novák** Bořivoje Zemana měla podpořit personální restrukturalizaci národního hospodářství, pekaře do dolů zval film **Racek má zpoždění**, myšlenku sjednocené tělovýchovy propagoval **Veselý souboj**, na venkovskou církev, trapně zosobněnou Vlastou Burianem, útočil snímek **Slepice a kostelník**. Jinde se příkladně zdokonalovaly pracovní postupy **(Karhanova parta, Štika v rybníce)**. Ke komediálním účelům zneužil folklor Vladimír Vlček ve svém proslulém opusu **Zítra se bude tančit všude**, v patách mu byl navrátilec z USA Rudolf Myzet s **Písničkou za groš**. V **Plaveckém mariáši** Václava Wassermanna se sice také zpívá a mladické nadšení zde propuká i u vorařů v důchodovém věku, ale výkon Jaroslava Marvana a atraktivní přírodní scenérie film zachránily.

Komedie v letech 1948–1956

Komedie v letech 1948–1956

Smrt Vladimíra Slavínského přinesla socialistické kinematografii trpké poznání – diváci postrádali typ tvůrce, jenž by byl schopen natočit lidovou zábavu tak, jak tomu bylo v dobách, kdy ještě nebyla zatížena ideologickými zřeteli. Jedním z mnoha pokusů o renesanci komedie byla **Hudba z Marsu Kadára** a **Klose**. Kolektivního hrdinu zde zastupovala amatérská kapela nábytkářského podniku Mars. Film s reprezentativním hereckým obsazením byl však kritizován za popularizaci jazzové hudby, která směla být spojována pouze se jménem Jaroslava Ježka, jenž prý ji používal ke kritice kapitalistického zřízení. Ve filmu znějící písně v podání estrádní orchestru Karla Vlacha byly přitom otextovány zcela ve shodě s poselstvím této odborářské taškařice.

Devótní **Dovolená s Andělem Bořivoje Zemana** na přání publika dokonce pokračovala **Andělem na horách**. Díky takovým filmům postupovala rehabilitace komického herectví, jindy byli oblíbení komici obsazeni proto, aby přilákali diváky do kin na podprůměrnou agitaci.

Jaroslav Marvan se objevil v **Železném dědkovi** a **Plaveckém mariáši**, stárnoucí **Vlasta Burian** po sedmiletém půstu přijal roli ve snímku **Slepice a kostelník**, důstojnější příležitost dostal ve veselohře **Nejlepší člověk**. Oldřich Nový zúročil své zkušenosti s rolemi unylých milovníků v parodii **Pytlákova schovanka**, vzápětí byl ale nucen vyměnit dvouřadový oblek za údernickou uniformu ve filmech **Slovo dělá ženu** a **Nechte to na mně**.

Kromě titulů, které byly motivovány postranními politickými úmysly, vzniklo několik vynikajících veseloher a i zde se rodily talenty. Nejvýraznější můžeme rozeznat v **Haškových povídkách ze starého mocnářství**, které vedle Miroslava Hubáčka režírovala budoucí výrazná osobnost české veselohry **Oldřich Lipský**. Ve filmu **Cirkus bude** sice

Lipský spojil půvaby cirkusového prostředí se socialistickým uvažováním, vypracoval si však vlastní druh humoru a vychoval herecký kolektiv (Lubomír Lipský, Josef Kemr, Miloš Kopecký, Rudolf Deyl ml.). Ke komediím vůbec nejúspěšnějším je nutno počítat dvoudílnou historickou komedii **Císařův pekař a pekařův císař**, kde se pléduje pro mírové využití techniky, zosobněné hliněným Golemem. Filmovým dílem, jež u nás nemělo obdoby, se stal i Radokův třetí a poslední snímek **Dědeček automobil**.



Divácký úspěch komedií z tohoto období doposud nebyl překonán, návštěvnost některých z uvedených snímků dosahovala šesticiferných čísel.



- **Posuďte, do jaké míry byly jmenované filmy ideologicky podmíněny.**
- **Zodpovězte si otázku, proč se režimní dohled soustředil na prosazení komedií.**
- **Pokuste se srovnat typické prvorepublikové komedie s uvedenými snímky.**

Hon na nepřítele

Nepřítel

Uplatňovala-li se propaganda v komediálním žánru, byla ještě mnohem agresivnější a přesvědčivější ve filmu dobrodružném, jenž byl pro místní poměry často vybaven špionážními zápletkami. Ve zločincích zde byli neomylně odhalováni příslušníci nežádoucích skupin obyvatelstva či nekomunistického politického spektra, nábožensky smýšlející lidé, kulaci **(Akce B, Usměvavá zem)**. O záškodnících na vesnici natočil Václav Kubásek **Žízeň**, **Dnes o půl jedenácté** mělo formou detektivky zdůvodnit problémy ve stavebnictví. Jiří Slavíček odhalil záškodníky v **Konci strašidel**, Vladimír Čech zase nepřátelské agenty v **Expresu z Norimberka**. Nepřítele hledal (pro změnu v JZD) i Václav Gajer ve filmu s tajuplným názvem **Přicházejí z tmy**. Stejně razantní je oslava stalinismu v Cikánově **Výstraze**, typickém produktu kultu osobnosti. Nad tendenčním dramatem o akci teroristů a reakci zdravé mládeže **Únos** se poprvé setkal režisérský tandem Jan Kadár – Elmar Klos, jenž měl být do budoucna českému filmu velkým přínosem. Jiří Krejčík budoval v **Nad námi svítá** a Otakar Vávra osidloval pohraničí podle Řezáčova **Nástupu**.

Po odmítavé reakci diváků na strnulá zpolitizovaná dramata se měli tvůrci do budoucna přičinit o to, aby film nebyl jen didaktický, ale aby požadovaná tematika a nadiktované sdělení měly i přitažlivé balení. Jen tak se podle kulturních úředníků mohla obnovit a zintenzivnit jeho působnost. Vysoce hodnocen byl například špionážní příběh s milostnou zápletkou **Dnes večer všechno skončí**, odehrávající se ve vojenském prostředí. Kasárna a pohraniční pásmo publikum přitahovalo: Karel Kachyňa sem umístil děj **Ztracené stopy** o pohraničníkovi, jenž se svým věrným psem dopadne narušitele státních hranic, a diváky i kritiku si zcela získal svým uvědomělým postojem k práci pohraničníků ve filmu **Král Šumavy**.



Zatímco komediální žánr se postupem času proměňoval až směrem k satirickému glosování aktuálních problémů socialistického života, detektivní žánr si udržel svou prorežimní orientaci prakticky beze změny až do konce 80. let.



- **Vzpomeňte si na některou z proslavených postav kriminalistů či pohraničníků a na jejich herecké představitele.**
- **Vyvoďte, jakým tématům se ideologicky podmíněná tvorba věnovala nejčastěji.**

Falzifikace historie

Falzifikace historie

Počátkem padesátých let byl film považován za nejdůležitější, protože snadno kontrolovatelné masové umění, za prostředkovatele historického poslání dělnické třídy zastoupené komunistickou stranou. Povolen byl pouze jednostranný pohled na velmi členitou historickou skutečnost, v níž byli hledáni nezpochybnitelní národní hrdinové, vyzvednut byl jejich lidový charakter. **Jiráskovská akce** vyhlášená na 10. listopadu 1948 učinila z velkého národního prozaika historiografa, Jiráskovy romány, jejichž ideová východiska kontrastovala s moderním dějepisným zkoumáním, byly vzaty za objektivně pravdivé – výsledky této kampaně ovlivňují obraz českých dějin v obecném povědomí dodnes. O důslednosti, se kterou byla akce uváděna do mediální praxe, svědčí počet filmů na motivy Jiráskových románů a povídek v následujícím desetiletí: **Temno**, **Ztracenci**, **Psohlavci**, husitská trilogie **Jan Hus**, **Jan Žižka**, **Proti všem**… Do historie se ohlížely i jiné filmy akcentující národní sounáležitost a potřebu lidového základu umění (**Revoluční rok 1848, Mikoláš Aleš**), nedávnou minulost scenáristé obratně upravovali či přímo falšovali, vyhrocovali třídní a ideologické konflikty. Do dějin dělnického hnutí se vrátili Václav Kubásek (**Zvony z rákosu**) a Martin Frič (**Zocelení**). Karel Steklý převedl na plátno Olbrachtovu dělnickou love story **Anna proletářka** s Marií Tomášovou a Josefem Bekem v hlavních rolích. Do 30. let situoval Vladimír Hubáček ostře sociálněkritický film **Kavárna na hlavní třídě** podle románové reportáže Gézy Včeličky. Podobné poselství nesl i **Olověný chléb** Jiřího Sequense. Dramatický náboj mělo Vlčkovo zfilmování Olbrachtových **Komediantů**, příběhu chudých artistů, kočujících po českém venkově. S obuvnickým velkopodnikatelem Janem Baťou si nactiutrhačným **Botostrojem** vyrovnal účty K. M. Walló, jenž byl kvůli správnému vyznění snímku instruován soudruhy až v Moskvě.



Historií v českém filmu se zabývají především Jiří Rak, Petr Čornej a Ivan Klimeš, studie věnované tomuto tématu lze nalézt jak ve Filmových sbornících historických, tak například v Iluminaci. Je mu zasvěcen rovněž sborník Film a historie.

Další etapa kinematografie pod nátlakem

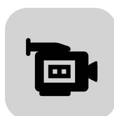
Kinematografie pod nátlakem

Schematické ideové i dějové koncepty byly doprovázeny příznačnými jevy své doby: soudružským kolektivismem a socialistickým kosmopolitismem. Současnost a budoucnost socialistické společnosti měla být vykreslena v růžových barvách, všednodenní skutečnost a negativní jevy byly tabuizovány. Jen velmi zvolna se uvolňovala strnulost a jednotvárnost filmového zobrazení běžného života, ještě déle si diváci museli počkat na odvážnou satiru, která by odmítla pochlebovat režimu, a krotit proto svůj vtip. Cenzura pracovala i po natáčecích pracích (z projektu **Divotvorný klobouk** Alfréda Radoka zůstalo jen torzo, krátkometrážní **Konec jasnovidce** čekal na uvedení plných šest let, závěrečná scéna Helgeho **Velké samoty** musela být přepracována), někteří méně ohební režiséři se proto uchýlili k nekonfliktním žánrům. Václav Krška se specializoval na životopisy, do českých dějin se pro komediální námět s pohádkovými prvky (a s motivem mírového využití techniky) obrátil Martin Frič, jehož režii převzal po Jiřím Krejčíkovi, dvoufilmem **Císařův pekař** a **Pekařův císař**, Jiří Weiss se nakrátko uchýlil k filmu pro děti, Alfréd Radok adaptoval populární Klicperovu hru **Divotvorný klobouk**. Do oslavy nového zřízení se zapojili tvůrci všech generací. Vladimír Slavínský už nestačil dokončit drama **DS-70 nevyjíždí**, Václav Kubásek v agitce **Žízeň** brojil proti vesnickým statkářům, Václav Wasserman se přidal zlepšovatelskou komedií **Karhanova parta**. Komediální polohu zvolil i o něco mladší Martin Frič v **Pětistovce** a v **Bylo to v máji**, Otakar Vávra

zdůraznil náležité motivy pečlivě vybraných předloh a do hlavního ideového proudu české kinematografie se zařadil **Nástupem**, **Občanem Brychem** a **První partou**. Státotvorně se zachovali i Bořivoj Zeman, Jiří Weiss, Jiří Krejčík a Kadár s Klosem.

1952 Vrchol politické krize pro českou společnost znamenal rok 1952: hroutící se hospodářství a státní terorismus, hrdelní procesy s politickými oponenty a bezostyšná propaganda se projevily i ve filmu. Strana chtěla mít filmů více, ale pouze těch, které by odpovídaly ždanovovské doktríně. Náměty a scénáře byly proto v několika fázích podrobeny mnohastupňovým schvalovacím řízením. Dvojnásobná finanční injekce státní kinematografii snad ještě umocnila tematickou jednostrannost a rozšířila pole působnosti tvůrcům poklonkujících mocným. Schvalovacím řízením však procházel jen zlomek námětů: roku 1951 bylo produkováno pouhých sedm filmů, méně než v nejhorším roce okupace.

Když roku 1953 smrtí Stalina a Gottwalda padly dva pilíře totalitarismu, odehrálo se ve filmu pouze jediné: počet natočených titulů vzrostl, jejich kvalita a zaměření však v úhrnu nedoznaly žádného posunu. Teprve v následujících letech se poměry v české kinematografii stabilizovaly, alespoň co se týká postoje nomenklatury k humoru a filmu pro děti.



Ukázky z několika filmů s propagandistickými cíli:
http://www.youtube.com/watch?v=78VQtDLzawQ

Jak vznikaly propagandistické filmy:
http://www.ceskatelevize.cz/porady/1120387211-navrat-do-neobycejnych-let/20356226223/

Pohádky

Pohádky Dětští diváci si sice museli počkat tři roky od konce války, než se dramaturgie Barrandova rozhodla věnovat jim celovečerní film, od začátku padesátých let však počet takto zaměřených titulů prudce stoupal. I žánr filmu pro děti a mládež byl často poznamenán násilnou didaktičností a manipulačními snahami. Pohádky z padesátých let můžeme přesto obdivovat dodnes – ideologické podbarvení jim příliš neublížilo. Vždyť sociální rovnostářství a zdůraznění cti chudoby k české pohádce dokonce odedávna patří. Pozoruhodný je vysoký standard, jenž české pohádkové tvorbě určil **Bořivoj Zeman**. Zeman se pro náměty obrátil k dílu Boženy Němcové – podle Potrestané pýchy natočil **Pyšnou princeznu** a Sůl nad zlato zpracoval do filmu **Byl jednou jeden král**. Jaromír Pleskot byl sice kritizován za postavu pohádkového dědečka ve filmu **Obušku, z pytle ven** a Martin Frič za dramaturgickou nejasnost **Dařbujána a Pandrholy** a **Princezny se zlatou hvězdou na čele**, dnes však tvoří tyto snímky zlatý fond české pohádkové tvorby.



Dodnes jde o nejúspěšnější díla svého žánru. Pohádka je z dramaturgického a produkčního hlediska snad nejnáročnějším žánrem a exkluzivní podmínky, které zajišťoval zestátněný film, mu velmi svědčily.



- **Pokuste se na známých pohádkách analyzovat jejich myšlenkové schéma, které se shodovalo s potřebami režimu.**
- **Analyzujte dramaturgii jmenovaných děl a vysledujte, proč mohla být kritizována jako nesourodá.**

Film pro děti a mládež

Film pro děti a mládež

Kinematografie po děti a mládež, případně o dětech a mládeži, se rovněž zřetelně vyvíjela. Film pro děti se ve druhé polovině 50. let poetizoval, tvorba reflektující život učňovské či studentské mládeže si stále častěji všímala problémů dospívání zobrazovaných na obecnějším společenském pozadí.

Prvním dlouhometrážním titulem zestátněné kinematografie určeným dětem je detektivním příběh na motivy známého románu Václava Řezáče Poplach v Kovářské uličce **Zelená knížka**. Stejný režisér, Josef Mach, pro dětského adresáta natočil i snímek **Na dobré stopě**. Pavel Blumenfeld nazval svůj film z okupace příznačně **Malý partyzán**. Václav Gajer uvedl na plátna kin klukovskou detektivku **Křížová trojka**. Touha po dobrodružství, napětí, inspirující hrdinství a statečnost měly své podstatné místo i v **Honzíkově cestě** a slavné **Cestě do pravěku**. Břetislav Pojar, doposud pouze tvůrce animovaných snímků, se soustředil na dětského hrdinu ve filmu **Dobrodružství na zlaté zátoce**, kde se vztahy v klukovské partě vyhrocují, když jeden z nich usiluje o mimořádný rybářský úlovek.

Filmy **Brankář bydlí v naší ulici** a **Na stříbrném zrcadle** se z velké části odehrávají při sportování – hokeji a krasobruslení. Básnivěji do dětského světa nahlédl Milan Vošmik prostřednictvím povídkových **Her a snů** podle Ludvíka Aškenazyho.

Na dětském filmu můžeme vysledovat formální i ideovou obměnu národní kinematografie na přelomu 50. a 60. let. Z realistického dobrodružství se stává subjektivní výpověď přechylující se k metafoře. Do struktury filmu proniká jazzová hravost. Řada těchto jevů byla ovlivněna zahraničními vzory, jako byly filmy Alberta Lamorisse.



Narozdíl od nekonfliktních filmů pro děti školou povinné byla problematika dospívající mládeže zpracovávána s rostoucí společenskou kritičností a formální nápaditostí ve filmech **Vina Vladimíra Olmera**, **Štěňata**, **Žižkovská romance**, **Probuzení** či **Cesta zpátky**.

Tato skupina filmů byla označována jako „černá série“ a ocitla se v nemilosti dozorčích orgánů. I zde dochází k tematickému i formálnímu souběhu se světovým filmem, především s „novými vlnami“: s novou vlnou ve Francii a free cinema v Anglii.



- **Uvažujte o důvodech, proč se film pro děti a mládež vyvíjel daným směrem.**
- **Pokuste se o vymezení subžánrů v rámci filmu pro děti a mládež. Dedukujte, které z nich jsou určeny psychologickými determinantami diváků, které naopak vycházejí z produkčních nutností a které z tematického zázemí.**



Přelomové období

Přelomové období

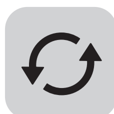
Rok 1955 byl vnímán jako vrchol kulminující krize českého filmu, ve kterém **chyběla současná témata a výrazná díla**. Filmová kritika stále dokola zdůrazňovala nutnost přílivu nových jmen do filmu, a to zejména jmen scenáristů. Osloveni byli spisovatelé, aby aktivněji usilovali o původní a aktuální tvorbu. Jistou naději znamenaly **změny v organizaci Státního filmu**: rozpočtový charakter instituce byl změněn na hospodářský. Ukázalo se, že tento ekonomický aspekt přiměl vedení k otevřenějšímu přístupu k tzv. tematickým plánům, které stanovovaly roční výrobní plán podle tematických a především ideologických zřetelů. V nové hospodářské situaci byl Státní film nucen vyjít vstříc vkusu a požadavkům publika. Výraznou změnou byl rovněž nástup **Eduarda Hofmana** do funkce ředitele Studia hraných filmů na Barrandově. I jeho zásluhou se na plátnech kin

objevila díla **Vojtěcha Jasného**, **Karla Kachyni**, **Zbyňka Brynycha**, **Ladislava Helgeho** a dalších.

Uvolnění atmosféry na Barrandově a divácký tlak přinesly své výsledky už roku 1956. Látky z období okupace byly zpracovány s nebývalým důrazem na psychologii postav (Jiří Sequens, dobrý řemeslník se zkušenostmi ze zahraničních studií i z poklonkování režimu natočil film o pohraniční posádce v březnu 1938 **Neporažení**), případně jim okupace sloužila jako modelová situace pro vyhrocení vztahů mezi lidmi (Jiří Weiss a jeho tíživá **Hra o život**).

Vladimír Vlček se odvrátil od mládežnického veselí a v **Adventu** vykreslil beskydskou vesnici a krutost jejích obyvatel.

Závěr:



Období let 1948–1956 přineslo prudký pokles výroby, zapříčiněný především neprůchodným schvalovacím procesem, jímž vládní nomenklatura kontrolovala dění v kultuře. Předběžná cenzura vedla u tvůrců k autocenzuře či rovnou k podlehnutí ideologickým zadáním. Několik tvůrčích skupin, vytvořených na základě průniku radikálních komunistů do kinematografie, se sice podařilo eliminovat, ale nedošlo ani k důslednému rozvinutí socialistického realismu ve filmu, ani k umožnění svobodné filmové tvorby. Snaha přivézt diváky do kin vedla k aplikaci dříve opovrhovaných žánrových vzorců, byť většinou s ideologicky podmíněnou náplní.

4 Příslib tání po roce 1956

Cíl:



Po prostudování této kapitoly budete umět:
- charakterizovat přelomové období české kultury a politiky,
- postihnout proces kolem 1. festivalu československého filmu v Banské Bystrici,
- jmenovat základní linie českého filmu daného období a dedukovat jejich ideové a politicko-společenské předpoklady.

Politická situace

Politická situace

Nejvýznamnější mezinárodněpolitickou událostí, která nakrátko uvolnila napětí studené války, se stal XX. sjezd KSSS, konaný roku 1956. Slovy Nikity Chruščova zde byla prozrazena zvěrstva stalinismu a byla zahájena tvrdá **kritika kultu osobnosti**. S kritikou stalinismu si setrvačná KSČ nevěděla rady a otálela s diskuzí na toto téma. Požadavek revize uplynulých let byl přesto nastolen, a to nejen z řad stranických liberálů. Do diskuze se zapojovala stále širší část veřejnosti požadující přehodnocení politických procesů i ozdravění hospodářské sféry. Koncem dubna proběhl sjezd **Svazu spisovatelů**, kde **Jaroslav Seifert** a **František Hrubín** zpochybnili morální kredit oficiálního umění.

Po dělnických nepokojích v poznaňských ulicích a po vypuknutí maďarské protikomunistické revoluce se aktivizovalo tvrdé jádro ve vedení KSČ. Do Maďarska vtrhly sovětské tanky a neostalinisté si v Československu upevnili postavení. Začalo další kolo čistek a boje proti revizionismu.

Filmová tvorba

Filmová tvorba

Krátké uvolnění, které po XX. sjezdu KSSS přesto nastalo, se promítlo do překračování schémat a klišé dramaturgických záměrů. Prohloubila se psychologie postav a jednostranné charaktery začaly žít reálnějšími životy, řešily problémy intimní i všednodenní. Weissova psychologická drobnokresba **Hra o život** byla zasazena do let okupace, **Tam na konečné** Kadára a Klose koketuje s poetikou neorealismu, Radokův **Dědeček automobil** je dokonce reminiscencí zlatých kapitalistických časů a oslavou rakousko-uherských motoristických výrobků.

Množily se náměty neskrývající obyčejný život za předepsané či vysněné ideály, jejich výsledná podoba pak měla často předobraz v italském neorealismu. Pokusem nechat hrdiny žít, ne je soudit, je i Gajerův **Ročník jedenadvacet**, válečný příběh o skupině totálně nasazených mladých chlapců. O mladých lidech vypovídají rovněž **Štěňata** Ivo Nováka podle námětu a scénáře Miloše Formana. Roku 1957 debutoval Ladislav Helge hlasitým protestem proti morálce lidu **Škola otců**. Oživení v české kinematografii mělo vliv i na historicky rekordní návštěvnost kin, která v následujících letech vlivem masového šíření televize opět klesla.

Deset let po komunistickém převzetí moci se českému filmu začínalo dařit. Nová generace se již etablovala v uplynulých letech, teď už jen hledala své výrazové možnosti.

Proti pokrytectví, kádrování a neuváženému budovatelství se postavil Václav Krška, který se vždy držel stranou ožehavých témat, filmem **Zde jsou lvi**. Do filmové diskuze

o povaze společnosti a jejích zatajených a zamlčených jevech přispěl nečekaně i Martin Frič snímkem se záhadným názvem **Dnes naposled**.



Termínem „nová vlna“ byla označována již tato skupina filmařů a jejich děl.

Kinematografie demaskovala úskalí probíhajícího společenského přerodu a jeho následky v individuálních osudech. Do filmových studií vstoupila skupina dosud neznámých tvůrců poučených studiem na mladé FAMU nebo asistováním u zkušenějších kolegů Vávry, Krejčíka, Klose, Radoka. Setkáváme se se jmény **Vojtěcha Jasného**, **Ladislava Helgeho**, **Zbyňka Brynycha**, **Karla Kachyni**, **Ivo Nováka**, **Ladislava Rychmana**, **Zdeňka Podskalského**, **Oldřicha Daňka**, **Jaroslava Balíka**, **Vladimíra Síse**, **Oty Hofmana**, **Jindřicha Poláka**. V Armádním filmu se na přestup k dlouhometrážní tvorbě připravoval **František Vláčil**. U kamer stáli mladí fotografové, důstojně pokračující v tradici české kameramanské školy, ti, kteří výrazně ovlivní tvář českého filmu v následujícím desetiletí – **Jaroslav Kučera**, **Jan Čuřík**, **Josef Illík**, **Josef Vaniš**. A stejně tak tomu v druhé polovině 50. let bylo s obměnou generace herecké (diváci se postupně seznamovali například s tvářemi **Jany Brejchové**, **Vladimíra Menšíka**, **Blanky Bohdanové**, **Jiřího Valy**). Tento vývoj byl završen roku 1958 několika novátorskými snímky: například Jasného **Touhou** a **Třemi přáními** Kadára a Klose.

To už ale stoupala nespokojenost ideologických revizorů s díly, která nenabízela pozitivní a nekomplikovaný pohled na život v socialistickém státě. Vadila jim nízká angažovanost a intimní zaměření nejnovější filmové tvorby, údajná odtrženost mladých tvůrců od života obyčejných lidí. Na stranickém sjezdu byl znovu zdůrazněn požadavek, aby film stál v čele kulturní fronty při završení budování socialismu. Vedení Barrandova bylo nuceno vypsat scenáristickou soutěž na téma vesnice a průmyslové výroby, tvůrcům byl doporučován dlouhodobý pobyt mezi dělným lidem. Zasahování ideologů do směřování československé kinematografie mělo své opětovné vyvrcholení v konfrontaci dvou odlišných přístupů k úkolům filmové tvorby.

Ve dnech od 22. února až 1. března 1959 proběhl v Banské Bystrici I. festival československého filmu, kde měly být zhodnoceny výsledky kinematografie a delegáti se rovněž chystali poukázat na nedostatky. Očekávalo se, že výsledky festivalových jednání podpoří linii, jež vzešla z atmosféry po XX. sjezdu KSSS a akcentovala morální narovnání společnosti a zamýšlela se nad dopady odosobnělé socializace. Po kritice, kterou již dříve vyslovil prezident a první tajemník KSČ Antonín Novotný, nyní přišly na řadu domluvy ze strany Ministerstva školství a kultury. V referátu ministra školství a kultury **Františka Kahudy** zazněly ostré připomínky proti výlučným charakterům hrdinů českého filmu, proti ignorování dělnického prostředí, proti nahrazování optimistických perspektiv mládeže pochybami a morálními otazníky. V příspěvcích dogmatických kritiků, ať už z řad komunistických aparátčíků či filmových profesionálů, **byly odsouzeny především Tři přání** Kadára a Klose a **Zde jsou lvi** Václava Kršky. Na dříve oceněné snímky **Škola otců** a **Zářijové noci** byl veden útok za vyhrocený postoj proti některým okrajovým společenským jevům, za negativistické nazírání skutečnosti. O faktu, že šlo více o vrchnostenský administrativní zásah než o ideovou rozepři, svědčí skutečnost, že většina delegátů některé z odsouzených filmů vůbec neviděla.

Rezoluce, přijatá na závěr I. festivalu československého filmu, zněla varovně: „Účastníci I. festivalu československého filmu, konaného v Banské Bystrici, obšírně hodnotili svou tvorbu za uplynulé období a sjednotili se na závěrech pro další práci.

Dnes, kdy náš pracující lid nastoupil pod vedením Komunistické strany Československa k rozhodujícímu boji za dovršení socialistické výstavby v naší vlasti, připadá celé naší kultuře a také nejmasovějšímu umění – filmu – významná úloha v komunistické výchově.

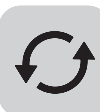
Československé filmy vytvořené v uplynulém období dosáhly pro své humanistické zaměření, uměleckou a ideovou úroveň a technické výboje vysokého ocenění doma i ve světě. Byly však natočeny také filmy, které jsou vzdáleny myšlení a cítění našeho lidu, ve kterých vážné chyby, plynoucí z jednostranného pohledu a nedostatečné znalosti života, z ideové nepevnosti, mohly přerůst v otevřený projev revizionismu."

Brzy po banskobystrické přehlídce došlo ke stažení některých snímků z distribuce. Nezdařené komedii Oldřicha Lipského **Hvězda jede na jih** uškodila spolupráce s jugoslávskými umělci. Rigiditu stranického vedení, které diktovalo svá východiska celé kulturní frontě, dokresluje i závazek Sjezdu socialistické kultury dovršit socialistickou kulturní revoluci ve třetí pětiletce. Za tímto cílem byli od filmové práce odstaveni **Oldřich Daněk**, scenárista Krškova **Zde jsou lvi**, i **Václav Krška**, na několik let byli, přes omluvy a vysvětlování, přeřazeni i **Kadár** s **Klosem**. Bylo vyměněno vedení barrandovského studia, které mělo lépe kontrolovat látky určené do výroby (takto byla ve výsledné fázi „opravena" **Velká samota** Ladislava Helgeho, film o katastrofálních následcích kolektivizace českého venkova). Dramaturgické plány měly do budoucna počítat opět více s tematikou výstavby socialismu a jeho světlé budoucnosti. Zastrašování a autocenzura vedly v následujícím období k rozmělnění filmové tvorby. Nová generace dramaturgů, scenáristů, režisérů a herců, která se objevila ve druhé polovině 50. let, však dokázala udržet progresivní linii alespoň do té míry, že se mohla výrazně rozvinout na počátku následující dekády.

*Tato etapa neměla dlouhého trvání. Již na II. festivalu československého filmu, který proběhl rok po Banské Bystrici v Plzni, se filmoví novináři pokusili prolomit režimní představy udělením své ceny **Velké samotě**. Helgemu byla cena opět odebrána až po zásahu sovětského kulturního přidělence.*



Závěr:



Krátké politické uvolnění, vliv zahraničních kinematografií i jiných uměleckých druhů, organizační změny či nová režisérská generace s sebou přinesly vlnu angažovaných a formálně zajímavých snímků. Jejich otevřená struktura, realistický pohled na společenskou realitu a apelativní vyznění narušovaly dogmatické pojetí kultury, které opět nabralo dech.



- **Zjistěte více o mezinárodních okolnostech tzv. regrese československého stalinismu koncem 50. let.**
- **Pokuste se vyvodit, proč byla jednotlivá díla kritizována v Banské Bystrici.**
- **Najděte v dějinách světového filmu příklady podobného vývoje. Nabízí se zvláště sovětský, polský a maďarský film.**



Na politickou podmíněnost československé kinematografie ve zmíněném období se soustředí například Jan Žalman, Josef Škvorecký, Stanislava Přádná, Jiří Cieslar a Jiří Voráč.

5 Nejvýznamnější tvůrci padesátých let



Cíl:

Po prostudování této kapitoly budete znát:
- nejvýznamnější tvůrce poválečné dekády,
- výběrovou filmografii každého z jmenovaných režisérů,
- vztahy literatury a filmu,
- úspěchy české kinematografie v zahraničí.

Bořivoj Zeman

Bořivoj Zeman

Bořivoj Zeman měl začátkem 50. let kromě krátkých filmů na kontě spolupráci se svým jmenovcem Karlem Zemanem na hrané části kombinovaného **Vánočního snu**, drama **Mrtvý mezi živými** a dvě krotké komedie – **Nevíte o bytě?** a **Pan Novák**. Rok 1952 znamenal pro Zemana nevídaný umělecký i komerční úspěch. Režisér, jenž se stal z úředníka filmařem ve zlínských filmových ateliérech, natočil doposud nejúspěšnější český film, pohádku **Pyšná princezna**, a **Dovolenou s Andělem**, komedii o revizorovi na odborářské rekreaci (o tři roky později se Jaroslav Marvan na četné žádosti diváků vydal na dovolenou znovu ve filmu **Anděl na horách**).

Představitelka hlavní role ve filmu **Pyšná princezna** Alena Vránová byla manželkou prominentního básníka, dramatika a scenáristy Pavla Kohouta. Během natáčení se však zamilovala do svého hereckého partnera Vladimíra Ráže, hrajícího prince Miroslava, a jejich vztah vedl k rozkolu manželství. Pavel Kohout se s nevěrou své ženy nesmířil a napsal explicitní nactiutrhačné drama Dobrá píseň, v němž naznačuje, že nevěra znamená i nevěru k vlasti.

I pohádkovým filmem **Byl jednou jeden král** se Zeman obrátil k dílu Boženy Němcové. Na scénáři spolupracovali Oldřich Kautský, Jiří Brdečka a Jan Werich, který se objevil i v hlavní roli krále.

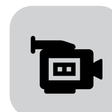
Než se Zeman začal soustředit na pedagogické působení na FAMU, natočil ještě dvě veselé morality. O emancipaci babiček pojednává **Páté kolo u vozu**, kde se matka zaměstnané novinářky vzbouří a odmítne hrát roli služky v domácnosti. Dalším Zemanovým úsměvným dílkem s karatelským podtextem je zpozdilá agitka **Slečna od vody**.

Více se Zemanovi dařilo v žánru, který v českém filmu nemá bohatou tradici – jeho **Fantom Morrisvillu** s Oldřichem Novým je příběhem v příběhu, parodujícím hrůzostrašné laciné čtivo.

Na úspěchy svých pohádek navázal Bořivoj Zeman ještě moderně vyprávěnou **Šíleně smutnou princeznou** a snímkem **Honza málem králem** (do hlavních rolí obou angažoval soudobé hvězdy pop-music). Nepříliš zdařilá je Zemanova komedie z prostředí fotbalových rozhodčích **Ženy v offsidu** s Lubomírem Lipským a Jiřinou Bohdalovou v hlavních rolích.



- **Pokuste se o srovnání Zemanových filmů a vytipujte své oblíbené tituly.**
- **Najděte rozdíly v dramaturgii Zemanových pohádek a odvoďte, jak byly závislé na soudobých uměleckých trendech.**



Ukázka z filmu Fantom Morrisvillu:
http://www.youtube.com/watch?v=80VJuxTJLNw

Ukázky z filmu Pyšná princezna:
http://www.youtube.com/watch?v=ejuK_szQXBE

Ukázka z filmu Dovolená s Andělem:
http://www.youtube.com/watch?v=KL6jRn8-Yss

Ukázka z filmu Páté kolo u vozu:
http://www.youtube.com/watch?v=OAvXyab-ya8

Ukázka z filmu Slečna od vody:
http://www.youtube.com/watch?v=g6xGeu609wQ

Karel Zeman

Karel Zeman

Karel Zeman, původně aranžér brněnských výkladních skříní, se od animovaných filmů pro malé děti (**Vánoční sen**), vyhroceně estetizované animované **Inspirace** a velmi populární grotesky na pokračování **Pan Prokouk** dostal až k možnosti natočit celovečerní film. Poučen prací na **Vánočním snu** pustil se do technicky náročného celovečerního kombinovaného filmu **Cesta do pravěku**. Skupinka chlapců se na loďce vydává směrem proti proudu času až do doby pravěkých veleještěrů. Jejich dobrodružství je okořeněno napínavými situacemi, látka navíc poskytuje dostatek prostoru k vysvětlení školního učiva: přitažlivou formou jsou tak dětští diváci zpraveni o geologických dějinách Země i o životě pravěkých zvířat a rostlin.

Znamenala-li pro Karla Zemana **Cesta do pravěku** objevení možností kombinovaného filmu, pak jeho další film, **Vynález zkázy**, poprvé na plátně oživil postavy z románů Julese Verna. Karel Zeman nepodcenil ani jedinou složku filmu: scénáře se ujal František Hrubín, který ještě podtrhl konflikt mezi násilným uzurpováním moci a touhou po klidném životě. Vědecko-fantastický film je výtvarnou variací na první díla Georgese Mélièse a na původní knižní ilustrace autorské dvojice Rion a Bennet. Evokace naivních představ o technice budoucnosti, jak ji vidělo 19. století, spolu se stylizovaným patosem komentáře a hudebními motivy Zdeňka Lišky tvoří nenapodobitelný kolorit filmu.

Karla Zemana se výsledky banskobystrického festivalu nijak nedotkly (byl naopak dáván za příklad), jeho filmy získávaly vavříny na zahraničních festivalech a staly se skvělým exportním artiklem. Z formální originality proto Zeman nemusel ustoupit ani na začátku 60. let při zpracování Burgerova **Barona Prášila**, kde mimo jiné vycházel z knižních ilustrací Gustava Doréa. Na převyprávění, podtrhující fantaskní a snovou rovinu předlohy, se podíleli Josef Kainar a Jiří Brdečka, nemalou zásluhu na ornamentálním slohu filmu má i výtvarník scény Zdeněk Ostrčil.

Výraznou stylizací oplývá rovněž **Bláznova kronika**, film o putování dvou vojáků krajinou třicetileté války. K verneovkám se Zeman vrátil v druhé polovině let šedesátých filmem pro mládež **Ukradená vzducholoď**, další z režisérových náročných projektů vyústil do podobenství s názvem **Na kometě**. Na scénáři **Bláznovy kroniky** spolupracoval

Pavel Juráček, z titulků **Na kometě** musel být v sedmdesátých letech vymazán scenárista Jan Procházka.

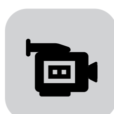
Následující dekádu se Karel Zeman věnoval opět filmu animovanému.



Karel Zeman je v zahraničí považován za jednoho z nejvlivnějších českých režisérů. Jeho dílo inspirovalo i takové světové tvůrce, jako jsou Terry Gilliam nebo Tim Burton. Zemanova tvorba je velmi populární například u filmových nadšenců v Japonsku, kde vycházejí jeho filmy v DVD edicích. ***Cesta do pravěku*** *měla velký úspěch nejen v Evropě, ale i v USA, kde byly dokonce pro tamní distribuci dotočeny záběry z newyorského Central Parku a muzea, které měly přiblížit děj tamnímu publiku.*



- **Vystopujte na konkrétních případech vliv Karla Zemana ve světovém filmu.**
- **Analyzujte, na jakých principech Karel Zeman přistupoval k literárním předlohám svých filmů.**



Jeden z dílů série o panu Prokoukovi:
http://www.youtube.com/watch?v=pRAraFDoH0I

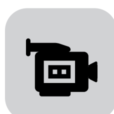
Ukázka z filmu Cesta do pravěku:
http://www.youtube.com/watch?v=B8DKK5OXORw

Ukázka z filmu Na kometě:
http://www.youtube.com/watch?v=Yhf3I6D9E3Q

Josef Gruss

Josef Gruss

Z nejlepších tradic české předválečné komedie vychází adaptace Poláčkova humoristického románu **Hostinec U kamenného stolu**, jejímž autorem je populární herec **(Eva tropí hlouposti, Rozina sebranec, Nezbedný bakalář)**, scenárista **(Kristián, Těžký život dobrodruha)** a textař (texty k písním **Chlupatý kaktus**, **Slunečnice**) Josef Gruss. Děj jeho komedie se odehrává v hostinci v malebném lázeňském městečku, kde se na léto odebírá různorodá společnost rázovitých poláčkovských postaviček. Žena hostinského je poblázněna příslibem romantického života a odchází s obstarožním divadelním hercem. Její manžel se uzamyká v pokoji a drží smutek. Řízení hostince se ujímají dva synovci, kteří však dbají více o pozornost sličné sesterské dvojice. Film je dodnes platný nejen vykreslením komických typů či dojemným happy endem, ale i vynikajícím hereckým obsazením. Ze starší herecké generace zde hrají prim Jiřina Šejbalová, Saša Rašilov, Stanislav Neumann a Jiří Plachý, do rolí hašteřících se mladíků byli obsazeni Svatopluk Beneš a Rudolf Hrušínský.



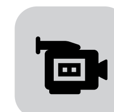
Historik Pavel Taussig o knize a filmu Hostinec „U Kamenného stolu“:
http://www.youtube.com/watch?v=RChsjyNJY6Q

Ukázka z filmu „U Kamenného stolu“:
http://www.youtube.com/watch?v=9OBNCFhZdh0

Vladimír Slavínský

Vladimír Slavínský

Vladimír Slavínský vkročil i do svého posledního tvůrčího období veselohrou – přepracováním vlastního filmu **Okénko** z roku 1933 (podle stejnojmenné divadelní hry Olgy Scheinpflugové) pod názvem **Dnes neordinuji**. Hugo Haase v roli upjatého vědátora, který se poprvé v životě opije, vystřídal Jan Pivec. Vladimír Slavínský, který svým tvůrčím naturelem patřil ke kinematografii předchozích dvou desetiletí, svou kariéru ukončil agitkou **DS-70 nevyjíždí**.



Ukázka z filmu DS-70 nevyjíždí:
http://www.youtube.com/watch?v=oY4boSXVDdc

Martin Frič

Martin Frič

Martin Frič rozšířil škálu svých výrazových možností filmem **Návrat domů**. Leopold Lahola do scénáře vepsal pocity válečného navrátilce, které znal z vlastní zkušenosti. Mimořádnou hereckou příležitost v roli nadporučíka Mareše, jenž se v květnu 1945 vrací domů, kde už jej ale nikdo nečeká, dostal Karel Höger.

Na půdorysu klasického srdceryvného příběhu, jakých se v českém filmu objevilo několik desítek, je naopak postavena Fričova parodie **Pytlákova schovanka**. Hana Vítová a Oldřich Nový se v hlavních rolích vysmívají filmům, v nichž často sami hráli. Tentokrát, aby nedošlo k omylu, vysvětlí před závěrečnými titulky Oldřich Nový „novému divákovi", že se měl bolestným gestům hrdinů smát, a ne si utírat slzy.

Hned následujícího roku pokračoval Martin Frič, bravurně se pohybující snad ve všech žánrech, zpracováním románového dramatu z okupace **Past**. Vynikající Vlasta Chramostová zde hraje mladou členku odbojové skupiny, která uprchne z vězení. Ví však, že je jen volavkou sledovanou gestapem.

Velkým úspěchem skončil bohatě subvencovaný projekt Fričovy historické komedie o dvou dílech: scénář z rudolfinské Prahy byl díky Janu Werichovi a Jiřímu Brdečkovi protkán jemným slovním a situačním humorem, atraktivní výprava i reprezentativní herecké obsazení učinili z **Císařova pekaře** a **Pekařova císaře** filmovou událost desetiletí. Na režisérské židli sice původně seděl Jiří Krejčík, záhy jej však vystřídal Martin Frič.

Projekt provázely neshody plynoucí zřejmě ze setkání mnoha výrazných osobností s vyhraněnou představou o výsledné podobě filmu i o filmové práci. Hlavními účastníky sporu byli Jiří Krejčík a Jan Werich, vedle nichž se na přípravě a natáčení účastnili mimo jiné Jiří Trnka nebo Jiří Brdečka. Vlekoucí se rozpor, jenž nevedl k vzájemnému konsenzu, vyústil v předání režie Martinu Fričovi. Frič zpočátku převzetí projektu odmítal a odkazoval se na svou přetíženost a zdravotní stav.

Od Václava Kršky Frič převzal štafetu filmových bibliografií v **Tajemství krve**. Jde o civilní, ale poutavé představení Jana Janského, objevitele krevních skupin.

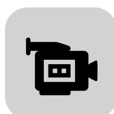
Na konci padesátých let Frič přispěl do filmové diskuze o povaze společnosti snímkem **Dnes naposled**. Expresivní dílo je bolestným obrazem různorodé barové společnosti, která propadla alkoholu. Mezi notorické pijany patří jak inženýr Danda (Zdeněk Štěpánek), tak i bývalý továrník Taupe (František Smolík). Tito lidé svým blízkým i sobě nalhávají, že se svého návyku dokážou zbavit, při nejbližší příležitosti mu však ihned podléhají. Inženýr Danda klesá na společenském žebříčku a nedokáže se vymanit ze sebeobhajobných lží. Propíjí plat a nedokáže dostát ani svému slibu, aby přišel domů včas na zásnuby své

dcery. Přichází pozdě a opilý. Trapnost jeho počínání je umocněna pruhem chybějících vlasů, které mu v opileckém rozjaření vyholili vinárenští kumpáni. S pomocí kamery Jaroslava Tuzara a hudby Jiřího Srnky vytvořil Frič sugestivní rekonstrukci života lidí, kteří propadli asociálnímu návyku a pro něž už není cesty zpět. V druhém plánu filmu můžeme číst, že i tolik proklamovaná socialistická společnost má své outsidery a nese vinu na jejich úpadku.

Aby Martin Frič dostál své univerzálnosti, vyzkoušel si pohádku (jeho třídně vyhrocený **Dařbuján a Pandrhola** ani veršovaná **Princezna se zlatou hvězdou na čele** kritiku nenadchla), detektivku **(Bílá spona)**, sérii krátkometrážních portrétů herců, které znal lépe než kdo jiný **(Národní umělkyně Růžena Nasková, Eman Fiala, Zasloužilá umělkyně Terezie Brzková)** i televizní inscenace **(Medvěd, Slzy, které nikdo nevidí)**. Z šedesátých let vyniká především Fričovo hořké drama z konce první světové války **Hvězda zvaná Pelyněk** a poslední práce nejproduktivnějšího z českých filmařů, komedie **Nejlepší ženská mého života.**



- **Uvažujte, co vedlo Martina Friče k tak radikálním žánrovým obratům.**
- **Sledujte, k jakým obměnám hereckého ansámblu došlo ve jmenovaných Fričových filmech oproti předchozímu období.**



Ukázka z filmu Pytlákova schovanka:
http://www.youtube.com/watch?v=xslkitZaSic

Ukázka z filmu Dnes naposled:
http://www.youtube.com/watch?v=IkSybSjEIv0

Otakar Vávra

Otakar Vávra

Otakar Vávra vstoupil do nové éry tradičně za pomoci literární předlohy, Čapkova **Krakatitu**. Spolu s bratrem Jaroslavem se rozhodl pro aktualizované zpracování původně utopické látky: ze smyšlené výbušniny, jaká za Karla Čapka neexistovala, se stala reálná hrozba pro celé lidstvo. Účinky vodíkové bomby byly známy z amerického útoku na Japonsko a druhá světová válka dodala vědecko-fantastickému námětu na věrohodnosti. Karel Höger v roli chemika Ing. Prokopa přemýšlí o důsledcích možného zneužití svého vynálezu, trhaviny s nevídanou explozivní silou. Proti pochybám vyvolaným válečnými snahami světových mocností stojí možnosti mírového využití výbušné látky. Vávra umocnil intenzitu zpracování ztvárněním horečnatých vizí inženýra Prokopa a Čapkův humanismus vyhrotil do apelativního rozměru. **Krakatit** obdržel Cenu země české za nejlepší filmové dílo roku 1948.



*Ke stejné látce se Vávra vrátil ještě v roce 1980 filmem **Temné slunce** s Radoslavem Brzobohatým.*

Dokumentární záběry z květnového povstání Vávra podruhé využil v **Němé barikádě** podle Jana Drdy. Na rozdíl od **Cesty k barikádám** zde posloužily jako autentické doplňky hraného příběhu o bojích, do kterých se zapojují prostí občané pražských Holešovic. **Cesta k barikádám** je jedním z prvních filmů, v nichž se ozývá vliv neorealismu.

Přes půl desetiletí věnoval Otakar Vávra monumentální husitské trilogii, jejíž nákladnost a ambice dodnes snesou srovnání jen se **Svatým Václavem** z roku 1929, němým filmem natočeným k připomínce tisíciletého výročí zavraždění patrona české země. Chro-

nologicky za sebou následovaly volně navazující díly **Jan Hus**, **Jan Žižka** a **Proti všem**. Přes sestupnou kvalitu trilogie, její historickou nevěrohodnost a patos natočil Otakar Vávra přitažlivý kostýmní spektákl, o jehož dlouhodobé popularitě nemohou být spory.

Jako společensky závažný a přínosný byl vnímán Vávrův **Občan Brych**, pohlížející na únorové události 1948 prostřednictvím románu Jana Otčenáška. Váhající intelektuál Dr. František Brych se nedokáže ztotožnit ani s jednou ze znepřátelených stran, chce „zaplnit propast", která mezi nimi vznikla. Teprve běh událostí ho přesvědčí, že emigrace není správným řešením a Brych se přiklání ke komunistické straně.

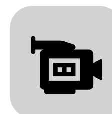
Otakar Vávra, často označovaný za rutinéra, pozměnil začátkem 60. let témata i styl filmového vyprávění a překvapivě sekundoval nejmladší filmové generaci – svým studentům z FAMU.



Otakar Vávra se i v této době angažoval v několika kauzách, kterými pronikala režimní politika do filmového oboru. Nejprve se zasloužil o vypovězení pracovní smlouvy Alfrédu Radokovi, koncem padesátých let pak v Banské Bystrici ve svém referátu vyslovil tezi, že neorealistický styl je v socialistickém filmu revizionistický a není slučitelný s pokrokovou kinematografií. V jiných chvílích se přitom svými neorealistickými snímky dokonce chlubil.



- **Zavzpomínejte na husitskou trilogii a pokuste se srovnat jednotlivé snímky.**
- **Pokuste se vymezit dobový význam Krakatitu a Občana Brycha.**



Ukázka z filmu Němá barikáda:
http://www.youtube.com/watch?v=M-kd9iouTu8

Ukázka z filmu Jan Hus:
http://www.youtube.com/watch?v=4WRJ_FVOtvk

Ukázka z filmu Občan Brych:
http://www.youtube.com/watch?v=bzIJyEn-IUA

Jiří Weiss

Jiří Weiss

Jiří Weiss, který se do českého filmu zapsal už svým debutem **Uloupená hranice**, přispěl k instrumentalizaci kinematografie filmem **Dravci**, zobrazujícím korupci a amorálnost stavebních podnikatelů v kapitalistickém Československu.

Weissův **Poslední výstřel**, na rozdíl od Vávrovy **Němé barikády**, zobrazuje závěrečné boje druhé světové války ve Slezsku. **Poslední výstřel** zachycuje na ústupu Němce, snažící se alespoň zničit „ocelové srdce republiky", tavební pece v ostravských Vítkovicích. V tom jim zabrání sami dělníci, kteří zde pracují.

Režisérský um, jenž prokázal **Uloupenou hranicí**, Weiss utratil adaptací autobiografického románu Antonína Zápotockého **Vstanou noví bojovníci**.

Na Ostravsko se Jiří Weiss vrátil i při přípravě snímku **Můj přítel Fabián**, kterým se tvůrci vynasnažili zařadit problematiku romského etnika do aktuálních otázek soudobé společnosti. Do projektu, jenž měl být adaptací krátké prózy Ludvíka Aškenazyho, se nepodařilo věrohodně včlenit vše, co autoři při svém studijním pobytu poznali.

Po dětském intermezzu **Punťa a čtyřlístek** našel Weiss definitivně své místo v žánru psychologického dramatu, který dovedl k originalitě a naléhavosti.

Psychologická drobnokresba **Hra o život** je zasazena do let okupace a zabývá se přirozeným hrdinstvím a malostí typického českého člověka. Manželské neshody ve vypjaté době můžou vést k tragickému konci.

Ač orientován především na dobu protektorátní, rozehrál Jiří Weiss svůj nejlepší part v dramatu z doby počátku první republiky. V hlavních rolích filmu **Vlčí jáma** (na motivy románu Jarmily Glazarové) se prosadily Jana Brejchová a Jiřina Šejbalová. Weiss vytvořil dílo s dusnou atmosférou, vykreslující provinční tupost maloměstské honorace. Dospívající schovanka Jana je vzata na vychování do rodiny starosty Rýdla. Starosta je distingovaný pán, jenž si svou prací vydobyl ve městě velké úcty. Jeho hysterická žena tyranizuje služky, schovanku i svého manžela. Jejím náladám a záchvatům se všichni podřizují. Paní starostová touží po vysokém postavení mezi městskou honorací, na veřejnosti je však vysmívána kvůli nevkusnému klobouku. Přecitlivělá Jana nemůže snést stálý nátlak ze strany poručnice, své naděje upíná k otčímovi. Ten Janu, ačkoliv se do ní zamiloval, opouští a nechává ji s umírající ženou a služkami. Jeho prosby a sliby přicházejí pozdě, Jana nevěří. Detaily trapných okamžiků, jemně odstíněný výkon Jany Brejchové a nenávistná Rýdlová v podání Jiřiny Šejbalové povýšily snímek mezi vrcholná psychologická dramata českého filmu.

Do let heydrichiády, transportů Židů a podezřelých živlů do koncentračních táborů se Weiss obrátil adaptací známé Otčenáškovy novely **Romeo, Julie a tma**. Student Pavel ukrývá Židovku Hanu na půdě domu, ve kterém bydlí. Láska mladých lidí je těžce poznamenána ovzduším strachu. Hana je zabita, když opouští úkryt, aby neuvedla do nebezpečí své blízké. Film vzbudil zaslouženou pozornost a byl vysoce hodnocen i z ideologických pozic.

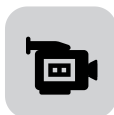
Ne tak tomu bylo u následujícího Weissova filmu **Taková láska** podle divadelní hry Pavla Kohouta. Divadelní hra, kterou mělo na repertoáru mnoho profesionálních scén, popisuje případ studentky, která si kvůli nešťastné lásce k profesorovi a vinou reakce okolí vezme život. Snímek vyvolal bouřlivé diskuze, byl nařčen z revizionismu, individualismu a z šíření existencialistických nálad. Recenzenti poukazovali na to, že zavržení mladé dívky kolektivem je v socialistickém zřízení nemožné a nepřípustné. Tak prý se chovají jen rasisté ve Spojených státech amerických…

Z Weissovy filmové tvorby 60. let vyniká autorský snímek **Zlaté kapradí**, baladická pohádka pro dospělé podle předlohy Jana Drdy.

Jiří Weiss se před odchodem do USA věnoval rovněž televizní tvorbě – významné je především jeho fraškovité podobenství o proměnách moci **Spravedlnost pro Selvina**.



- **Definujte rozdíly mezi neorealistickou inspirací a inspirací britskou, kterou vnesl do tuzemského filmu Jiří Weiss.**
- **Najděte v knize Jiřího Voráče Český film v exilu více informací o Weissově emigračním působení.**



Ukázka z filmu Vlčí jáma:
http://www.youtube.com/watch?v=lKEgZZV9s1w

Ukázka z filmu Zlaté kapradí:
http://www.youtube.com/watch?v=yNKgmMhfhJ4

Miloš Makovec

Miloš Makovec, ač původně dokumentarista, se k hranému filmu dostal režírováním hraných sekvencí Trnkova **Císařova slavíka**. Z jeho poúnorové, dobovou estetikou ovlivněné tvorby vyniká poučná rutina **Velké dobrodružství**, životopis cestovatele Emila Holuba, a vynikající zpracování Jiráskovy povídky **Ztracenci**. Makovcův snímek má daleko k žánru historického velkofilmu – jde naopak o zcela civilní pohled na prusko-rakouskou válku, jejíž obětí se stávají muži, kteří nechtějí bojovat, ale vrátit se domů a žít obyčejný život. *Miloš Makovec*

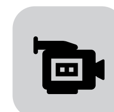
Úspěšně se Makovec zúčastnil na povídkovém filmu **O věcech nadpřirozených**, kde se tři režisérské osobnosti (Jiří Krejčík, Jaroslav Mach, Miloš Makovec) vyrovnávají s povídkami Karla Čapka.

Z dalších Makovcových prací je možno jmenovat hudební komedii **Dva z onoho světa**, která přes svou bezbřehou naivitu roku 1962 signalizovala změnu poměrů: Oldřich Nový zde jako vzorný učitel hudby čelí návštěvě svého bratra-dvojčete z USA. Americký jazzman je chvílemi vykreslen přívětivěji, než jeho rigidní socialistický bratříček.

- **Proč je podle vás film Ztracenci považován za dílo bourající dosavadní podobu žánru historického filmu?**



Ukázka z filmu Ztracenci:
http://www.youtube.com/watch?v=mYXggvKtuQg



Elmar Klos

Elmar Klos se u filmu pohyboval od studentských let – přes scenáristickou spolupráci na němých veselohrách Vlasty Buriana stál u zrodu zlínských filmových ateliérů firmy Baťa, kde pracoval především jako režisér a producent instruktážní a dokumentární tvorby a jako spoluscenárista prvních animovaných filmů. Už za okupace se stal vůdčí organizátorskou osobností připravující zestátnění kinematografie, po válce prošel řadou funkcí v jejích řídicích orgánech. *Elmar Klos*

Jan Kadár se v Bratislavě pod vedením Karla Plicky připravoval na dráhu kameramana a natáčel dokumenty, později ale spolupracoval na scénářích k filmům Bořivoje Zemana. Debutoval komedií ve slovenské produkci **Katka**.

Kadár s Klosem tvořili po dvacet let nerozlučný tandem, v jehož společné režii vzniklo osm mimořádných filmových děl. Ironií zůstává, že se progresivní dvojice, nastolující základní otázky společenské etiky, poprvé setkala nad tendenčním dramatem o akci únosců letadla československých aerolinií **Únos**.

Po hojně navštěvované **Hudbě z Marsu** se Kadár s Klosem zhlédli v neorealismu. Ve filmu **Tam na konečné** sledovali po čtyři dny v průběhu roku osudy několika „partají" v činžovním domě na konečné zastávce pražské tramvaje. Dům na periferii je obydlen zcela rozdílnými lidmi: staršími manželi Kovandovými, kteří se starají o sousedovic dcerku, jejíž otec je alkoholik. Bydlí zde i studentka Olina, která otěhotní s životním pesimistou Martincem. Jejich příběhy se navzájem prolínají a oscilují kolem osudu dvou dětí: dívenky, jejíž matka zemřela a otec je opilec, a dítěte nenarozeného, o jehož osudu se však rozhoduje již nyní. Aškenazyho scénář je prodchnut porozuměním, černobílé vidění zde nemá místo. Tam na konečné je filmem s ryze současnou tematikou, kterému se v padesátých letech poprve podařilo zcela vykročit z narýsovaných ideologických schémat a nehodnotit postavy podle vládnoucí socialistické morálky.

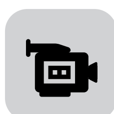
Osudnou se režisérské dvojici ale nakonec stala satira **Tři přání**. Vratislav Blažek do pohádkového příběhu o kouzelném dědečkovi vepsal situaci mladých manželů, kteří jsou přesvědčeni, že jim ke štěstí chybí byt, auto, vysoké postavení. Kouzelný dědeček vše splní, ale zázraky se nekonají, manželé stále nejsou spokojeni, vše se navíc komplikuje zhoršením jejich vztahů s okolím. Konec zůstává otevřený: Petr Holeček si může vybrat: buď pomůže příteli a ztratí všechen komfort, který si vyžádal, nebo si poslední přání nechá sám pro sebe… Kromě obligátních „banskobystrických" připomínek byl film ocejchován i kvůli faktu, že do hlavní role Kadár s Klosem obsadili jugoslávského herce Rade Markoviče. Záměr režisérů využít neznámou tvář byl dezinterpretován na cílenou provokativní spolupráci s Titovou Jugoslávií, která byla pro československé ideology baštou obávaného revizionismu.



Systém dvojího režijního vedení je v českém, ale i světovém filmu poměrně ojedinělý. Elmar Klos se v tandemu více věnoval scenáristické přípravě a dramaturgii, o půl generace mladší Ján Kadár měl hlavní slovo při samém natáčení.



- **Pokuste se v historické literatuře dohledat, která reálná událost byla motivem ke scénáři filmu Únos.**
- **Zamyslete se, proč byl právě příklad Jugoslávie v českém kontextu opakovaně používán jako negativní příklad.**



Ukázka z filmu Únos:
http://www.youtube.com/watch?v=u8Xg0Rb8ulE

Ukázka z filmu Tam na konečné:
http://www.youtube.com/watch?v=us9Wd6QWJ1Q

Historik Ivan Klimeš o filmu Tam na konečné:
http://www.youtube.com/watch?v=TjXzFR0Hlx4

Ukázka z filmu Hudba z Marsu:
http://www.youtube.com/watch?v=HCFWl8zt7iQ

Ukázka z filmu Tři přání:
http://www.youtube.com/watch?v=mwxMlIsAZ6s

Alfréd Radok

Alfréd Radok

Alfréd Radok, scenárista, novinář a progresivní divadelní režisér, se k filmu dostal už roku 1945 spoluprací s Františkem Sádkem – společně sepsali scénář fantazijní féerie **Petr zbláznil město**, který však byl svou velmi nekonvenční poetikou předem odsouzen k vyřazení z producentských plánů. Notný díl nevázanosti se projevil i v Sádkově komedii **Parohy**, jejíž neosecesní esprit měl zčásti na svědomí právě Radok, působící u filmu jako asistent. S takto krátkou profesní zkušeností se čtyřiačtyřicetiletý Radok rozhodl k filmovému experimentu s názvem **Daleká cesta**, k narušení tradičního vnímání filmového díla jako lineárního sledu dějových epizod kopírujících realitu. Výchozím materiálem mu byla povídka Erika Kolára, líčící osud pražské židovské rodiny, jejíž členové jsou postupně povoláni k transportu do terezínského ghetta. Radok film pojal jako několikavrstevnatou kompozici, v níž proti sobě stojí inscenované dějové pasáže, dokumentaristické

mystifikace a komentované záběry z dobových filmových aktualit. Rafinovaná montáž obrazu a zvuku je doplněna civilním hereckým projevem, patos a expresivita kontrastují s obyčejným lidstvím. Výsledkem je „umělecká reportáž“, v níž je individuální osud svědectvím o velkých dějinách. Radokův film je zároveň citlivou sondou do psychiky rasově smíšeného manželského páru i výrazně rámovaným obrazem exaltované doby. Ponurý film, v němž dominuje atmosféra koncentračního tábora, byl schvalovací komisí označen za formalistní hříčku. Snímku, jenž snese srovnání s významnými díly světové kinematografie a který byl ovlivněn německým expresionismem, tvorbou Orsona Wellse i nastupujícím italským neorealismem, byla zapovězena pražská kina, a v 70. letech byl Radokův debut dokonce uložen do trezoru.

Na svou pověst formalisty Radok doplatil, když bylo do jeho scénáře **Divotvorného klobouku** (podle divadelní komedie V. K. Klicpery) vepsáno tolik zásahů, že se film snad ani nedá považovat za plnokrevné autorské dílo. Přesto se jedná o svěží výtvarně stylizovanou podívanou s kvalitními hereckými výkony Josefa Kemra, Zdeňka Dítěte a Saši Rašilova, obohacenou hudbou Jiřího Sternwalda.

Za dílo v padesátých letech bezprecedentní lze považovat Radokův třetí a poslední snímek **Dědeček automobil**. Podle románu Adolfa Branalda vznikl půvabný snímek o prehistorii motoristického sportu. Výtvarným poradcem této zvolna plynoucí komedie byl Kamil Lhoták, což je znát na lehkém tónu filmu. Alfréd Radok ke spolupráci na svých projektech zval mladé adepty uměleckých profesí – začínali u něj Svitáček, Roháč, Jireš i Forman, jenž v roli spoluscenáristy nahradil Adolfa Branalda.

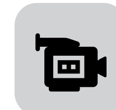
Filmové prvky využil Radok i ve svém slavném programu Laterny magiky, druhý program na motivy **Otvírání studánek** Bohuslava Martinů byl zcenzurován a Radok ve své práci nemohl pokračovat.



Alfréd Radok odešel do exilu a žil ve Švédsku, které mu ale příliš nepřirostlo k srdci. Jeho syn David je předním současným divadelním režisérem.



- **Odvoďte, jak se v Radokových filmech projevil vliv divadla.**
- **Z knihy Zdeňka Hedbávného o Alfrédu Radokovi vyčtěte vše, co se týká jeho vztahu k filmu.**



Ukázka z filmu Daleká cesta:
http://www.youtube.com/watch?v=zAVr9ere2FQ

Ukázka z filmu Divotvorný klobouk:
http://www.youtube.com/watch?v=7OyLGnV8n3I

Ukázka z filmu Dědeček automobil:
http://www.youtube.com/watch?v=5lldke6rQns

Zbyněk Brynych

Zbyněk Brynych

Jako řada osobností českého poválečného filmu rovněž Zbyněk Brynych začínal u dokumentu a učil se ve zlínských ateliérech. Jeho dlouhometrážní debut **Žižkovská romance** vybočil z požadavků na zobrazení života dělnické mládeže, Brynychův poetizující přístup byl však kritikou akceptován.

Žižkovskými uličkami jde parta omítkářů. Náhoda seznámí jednoho z nich, Mirka, s Helenou. Oba si jsou sympatičtí, Helena však tají své nemanželské dítě. Obává se, že by

ji Mirek zavrhl, což se nakonec stane. Mirek si ale brzy uvědomí, že udělal chybu, vrací se k Heleně a jejímu pětiletému synovi Petříkovi. Kritika filmu chválila realismus a vystihnutí poezie dělnické Prahy, zazlívala mu ovšem nastolený problém s nemanželským dítětem. Žurnalisté nebyli ochotni uznat, že by taková drobnost mohla zviklat morálně pevného mládežníka

Od **Žižkovské romance** se Brynych neodchýlil daleko svým následujícím pětipovídkovým filmem **Pět z miliónu**, kde je všední den Prahy zachycen v nenásilně pointovaných epizodách. Film sice neodpovídal požadavku „přesvědčenosti a přesvědčivosti", o životě současných lidí toho však ukázal hodně.

Ve svém následujícím snímku **Smyk** se Brynych pokusil spojit napínavý příběh agenta cizí tajné služby s rozvažováním o lidské identitě a o místě člověka ve společnosti. Film byl natočen moderní technikou a je příkladným obrazem agresivního vztahu režimu k emigraci a Západu.

Zbyněk Brynych v šedesátých letech natočil několik snímků s nevyrovnanou kvalitou, z nichž nejlepší se vztahují k době druhé světové války.

Podle povídkového souboru Arnošta Lustiga **Noc a naděje** vznikl **Transport z ráje**, film s nekonvenčním pohledem na život v terezínském koncentračním táboře. Hrdinství zde jde ruku v ruce se strachem, všednodenní život ghetta je ještě děsivější poté, co je zbaven mýtů a vylíčen bez patosu. Mozaika osudů několika Židů, kteří se sešli v terezínském ghettu, je rámována motivem Terezína jako spořádaného města, jak je zprostředkovávají kamery zpravodajského štábu. Sugestivní kamera Jana Čuříka vykresluje prostory vězeňského města, které je paradoxně rájem pro ty, kdo odsud odjíždějí do vyhlazovacího tábora Birkenau.

Obrazově silný je rovněž další Brynychův střet s tematikou válečných let **…a pátý jezdec je strach**, jenž je adaptací povídky **Bez krásy, bez límce** spisovatelky Hany Bělohradské. Expresivní kamera zachycuje skladiště věcí zabavených transportovaným Židům. Nekonečné množství veteše a starožitností bez majitele je jednou z nejsilnějších metafor holokaustu v českém filmu. Hlídačem skladiště je lékař, který náhodou ošetří muže hledaného gestapem. Je udán a v bezvýchodné situaci spáchá sebevraždu. Zbyněk Brynych tak podruhé na „malých" příbězích demonstroval zrůdnost fašistického systému i to, jak zasáhl do životů obyčejných lidí, stojících rázem na rozhodujících křižovatkách dobra a zla, života a smrti.

Eticky vyhroceným dovětkem Brynychova zkoumání lidských reakcí v krajních situacích je film **Já, spravedlnost**. Nedlouho po válce ukrývají vítězové Adolfa Hitlera, který válku přežil, ale čeká ho co nejpřísnější trest. Film nastoluje hypotetickou otázku, kam až může vést právo na spravedlivou odplatu.



Brynychův přínos českému filmu spočívá i v jeho vyhledávání hereckých talentů a jejich kultivace, stejně jako ve vyvádění hereckých profesionálů z naučených stereotypů. V jeho filmech dostali první větší hereckou příležitost například Josef Abrhám a Ladislav Potměšil; Ilja Prachař, Jiří Pleskot nebo Jaroslav Marvan Brynychovi vděčí za náročné, psychologicky prokreslené role.

Tvůrčí osobnost Zbyňka Brynycha je jednou ze spojnic zajišťujících potřebnou kontinuitu mezi érou konce padesátých a první polovinou šedesátých let.

Později Brynych pracoval i na zakázkách pro západoněmeckou televizi (například i několik dílů seriálu Derrick), za normalizace se specializoval na banální komedie a detektivky.

- **Sledujte proměny herectví v Brynychových filmech a odvoďte z nich dramaturgický záměr filmů.**
- **Pokuste se navrhnout inspirační zdroje, které stály u počátků Brynychovy tvorby.**



Ladislav Helge

Ladislav Helge

Ladislav Helge, pracovník filmového archivu a asistent Jiřího Krejčíka, se vydal na samostatnou dráhu režiséra roku 1957.

Už jeho debut **Škola otců** ukázal, kam se bude režisér ubírat v následujících letech: směrem ke společenské kritice, proti pokrytectví, k zpochybnění zavedených pohledů na český venkov, proti jednostrannému pohledu na nedávnou historii. Karel Höger v roli učitele Pelikána přijíždí do pohraničního moravského městečka. Je však šokován zdejšími poměry: opilec mlátí syna své družky, ředitel je pozér a byrokrat, děti jsou snadno ovladatelnou masou, která svou třídní uvědomělost praktikuje šikanováním nepohodlného spolužáka. Pelikán, který se snaží věci uspořádat a přistupovat k dětem podle jejich chování a vědomostí, a ne podle postavení otců na stranických sekretariátech, je občany městečka vyštván. Odjíždí zbaven jakýchkoliv iluzí.

Film o katastrofálních následcích kolektivizace českého venkova **Velká samota** prezentoval ještě vyhrocenější postoje. Mladý ministerský úředník Souček se vrací na venkov, kde před lety zakládal zemědělské družstvo. Myšlenky kolektivismu a spolupráce zde utopili v alkoholu, centrální hospodářství nefunguje a budovatelské nadšení skončilo rezignací. Martin Souček svými nekompromisními postoji nakonec zburcuje vesnici k práci, jeho nelidská tvrdost jediného skutečného komunisty mu však přináší samotu. V povinně dotočeném závěru je pak hlavní postava obklopená radostnými mládežníky a vesničany. Ke společenskokritické tematice se režisér plnohodnotně vrátil až v roce 1968 filmem **Stud**, který na případu zavírání očí nad delikty předsedy vesnického JZD zobrazil zneužívání moci stranickými funkcionáři, byť možná vedenými dobrými úmysly.

Helge se v období mezi svými vrcholnými díly věnoval různým tématům i žánrům. Jarní povětří bylo parafrází Občana Brycha, Bílá oblaka zase válečnou baladou. Film Bez svatozáře byl svéráznou aktualizací Otčenáškova budovatelského románu a První den mého syna se zabýval problémovou mládeží.

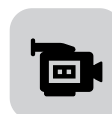
Ladislav Helge byl od poloviny 50. let jedním z předních aktivistů Filmového a televizního svazu, který hájil práva a svobody filmových umělců.



- **Zodpovězte si otázku, zda byly ve své době Helgeho filmy platné i za hranicemi, nebo zda měly lokální rozměr.**
- **Vzpomeňte si ještě na další postavy komunistických činovníků z filmů například Evalda Schorma, Karla Kachyni nebo Zdenka Sirového.**



Ukázka z filmu Škola otců:
http://www.youtube.com/watch?v=SaZIj1ETP5A



Ladislav Helge o Škole otců:
http://www.youtube.com/watch?v=iacZ12eD3rE

Jiří Krejčík

Jiří Krejčík

Jiří Krejčík se před svým přestupem k hrané tvorbě orientoval na zakázkové dokumentární filmy, po válce na snímky z hornického prostředí. Spolupracoval rovněž s Trnkou a Brdečkou na animovaném filmu **Dárek**. Sympatickým pokusem o kompilaci motivů z Nerudových Povídek malostranských je jeho **Týden v tichém domě**.

Poté, co ve **Vsi v pohraničí** předjal některá klišé rašícího schematismu, dokázal Krejčík vytvořit současné drama bez násilné zápletky **Svědomí**. Pojišťovací úředník Karel Doležal, spořádaný měšťák a na první pohled slušný otec rodiny, srazí na cestě za zálety malého chlapce. Z místa nehody sice ujede, své viny se ale nezbaví. Je mu připomínána jednáním jeho blízkých – synovým etickým postojem, manželčinou obhajobou a důvěrou, milenčiným vydíráním. V několika plánech se zde odvíjí koncentrované téma viny a trestu, přesvědčivé ztvárnění příběhu umocňuje jeho realistickou polohu a naléhavost. Snímek, jenž je ostrou obžalobou pokrytecké morálky, byl kritizován pro nedůvěru k lidem, měšťáctví a individualismus.

Mezi záplavou jednostranných pohledů na situaci venkova, natočených v padesátých letech, vyniklo Krejčíkovo jemné psychologické drama **Frona**. **Frona** Hany Čelkové (známé pod pozdějším pseudonymem Hana Hegerová) je dívka z chudých poměrů, kterou změny na vesnici staví doprostřed konfliktu mezi manželem, hospodářem na gruntu, a otcem, předsedou JZD.

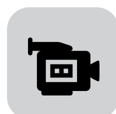
V divadelní hře, která se často objevovala na českých scénách, našel Jiří Krejčík svou látku k filmu **Morálka paní Dulské**. Do role majitelky činžovního domu Dulské byla angažována Zdeňka Baldová. Dulská je typickou představitelkou svého stavu: biedermeierovská morálka, kterou prosazuje, je ve skutečnosti pokryteckým politikařením, v němž musí mít vždy poslední slovo.

Mládež na scestí je tématem Krejčíkova **Probuzení**: Jana Brejchová zde sehrála roli dívky, jež utekla z dětského domova a po pobytu v nápravném zařízení našla smysl života a lásku.

Za nejlepší Krejčíkův film je často považováno drama podle povídky Jana Drdy **Vyšší princip**. Tři studenti gymnázia jsou pro studentskou recesi zadrženi gestapem, mezi profesory i studenty se vyhraňují názory a obnažují charaktery. Šokující poprava mladíků přiměje starého profesora Málka k veřejnému odsouzení fašismu. Krejčík ve svém filmu stmelil herecký výraz několika generací (František Smolík, Bohuš Záhorský, Ivan Mistrík, Jana Brejchová) a vytvořil mimořádně silné dílo o statečnosti a mravní integritě. Po zbytek šedesátých let Krejčík dokazoval svůj komediografický talent (**Čintamani a podvodník, Svatba jako řemen, Penzion pro svobodné pány**).



- **Všimněte si, jakým způsobem Krejčík vede herce, a odvoďte, jaký byl jeho systém.**
- **Rozdělte Krejčíkovy filmy na ty, kde se autorům podařilo vyjádřit typické morální poselství, a na ty, kde pouze sloužili nadiktovaným cílům.**



Ukázka z filmu Vyšší princip:
http://www.youtube.com/watch?v=7xoPOM1dNJI

Ukázka z filmu Probuzení:
http://www.youtube.com/watch?v=7AdvhYpJCo8

Ukázka z filmu Svatba jako řemen:
http://www.youtube.com/watch?v=yVeMqpOPhiA

Josef Mach

Josef Mach

Josef Mach, dříve herec, novinář a scenárista, se filmařsky vyškolil především autorskou spoluprací a asistováním na filmech Václava Kubáska **Naši furianti**, **Ženy u benzinu**, **V horách duní** a **Velký případ**.

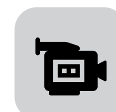
Roku 1947 porušil Mach nepsané pravidlo, že téma okupace nemá být pojímáno komediálně, a debutoval filmem **Nikdo nic neví**. Série nebezpečných situací, která potkává dva tramvajáky snažící se zbavit bezvládného esesákova těla, je vhodnou příležitostí pro zesměšnění okupantů a doposud nevídané zlehčení pohledu na nedávné válečné období. Scénář se nevyhýbá ani výsměchu typickým českým vlastnostem: bojácní Pražané čekají na impulz, aby mohli vytáhnout přichystané trikolóry a přestříkat německé nápisy. Více než padesát let si po Machově filmu nikdo nedovolil o okupaci natočit veselohru.

Dětem a mládeži určil Josef Mach **Zelenou knížku** a **Na dobré stopě**. Prostředí junáckého tábora slouží k charakterizaci chlapeckého kolektivu a jeho zákonitostí i k rozehrání dobrodružného příběhu o odhalení německých diverzantů.

Po sérii prorežimních agitek se Josef Mach uchýlil k pohádce. Jeho snímek podle divadelní hry Jana Drdy **Hrátky s čertem** sice nese stopy divadelních inscenačních postupů, ladovský kolorit a herecké výkony vše bohatě vyvažují.



- **Jakou povahu má komika filmu Nikdo nic neví?**
- **Vzpomenete si na další komedie z období druhé světové války?**



Ukázka z filmu Nikdo nic neví:
http://www.youtube.com/watch?v=stejQqeTnps

Vladimír Čech

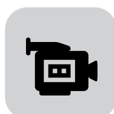
Vladimír Čech

Vladimír Čech se k režii dostal přes epizodní roli ve filmu **Před maturitou**, díky **Věře Lukášové** E. F. Buriana a po reportážní práci. Jeho první samostatná režie **Divá Bára** (podle povídky Boženy Němcové) zaznamenala velký divácký úspěch u nás i v zahraničí. Debutující Vlasta Fialová v **Divé Báře** zahrála nebojácnou a svéhlavou mladou dívku, jejíž sepětí s přírodou a zdravý selský rozum popudí vesničany natolik, že se ji pokusí lynčovat. Romantický film s erotickým nábojem těžil z vynikajících hereckých výkonů a působivě modelované přírodní kulisy.

Čech dlouho nenavázal na umělecký úspěch **Divé Báry** – zalíbila se mu angažovaná tvorba. Po sportovním dokumentu „na zakázku" **(Nejlepší tip)** a veseloherní agitce **Štika v rybníce** se pustil do odhalování agentů v **Expresu z Norimberka**. Následovalo **Nezlob, Kristino** a **Černý prapor**. Přívětivým snímkem **První a poslední** o generačním sblížení (hlavní role Zdeněk Štěpánek) Čech nakrátko vybočil ze svého hlavního směřování, kterým byl dobrodružný žánr. Jeho **105% alibi** je možno považovat za základ české filmové detektivky následujících desetiletí.



- **Analyzujte snímek Divá Bára a zaměřte se na jeho formální kvality.**
- **Pokuste se o srovnání filmu 105% alibi s novějšími filmy tohoto žánru.**



Ukázka z filmu Divá Bára:
http://www.youtube.com/watch?v=aEMp061dfiI

Ukázka z filmu 105% alibi:
http://www.youtube.com/watch?v=3O2AoJJHKoI

Václav Gajer

Václav Gajer

Václav Gajer, asistent Martina Friče a Karla Steklého, se představil celovečerní prací už v pětadvaceti letech. Jeho prvotní orientace na film pro mládež neodezněla ani po třech agitkách.

Ve **Vině Vladimíra Olmera** si mladý medik svým vlastním přičiněním způsobí studijní problémy a **Ročník jedenadvacet** je válečný příběh o skupině chlapců totálně nasazených při odklízení ruin do Německa.

Snímkem **Sny na neděli** se Gajer rovněž přiblížil intimním problémům mladých lidí: v plicním sanatoriu se do sebe zamilují dva pacienti. Společně utíkají za svobodou, nemoc je však dostihne.



- **Jaké byly další osudy Václava Gajera? Dohledejte jeho filmografii.**

Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný

Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný

Vročení 1953 nese první hraný film čerstvého absolventa FAMU, který se se svým spolužákem Vojtěchem Jasným dosud věnoval dokumentu – Kachyňova **Ztracená stopa** o pohraničníkovi, jenž se svým věrným psem dopadne narušitele státních hranic. Film byl uveden až roku 1956.

Prvním hraným filmem mladých režisérů, který se promítal na plátnech českých kin, se ale stalo **Dnes večer všechno skončí**, špionážní příběh s milostnou zápletkou, odehrávající se ve vojenském prostředí.

O dnech Slovenského národního povstání vypovídá první Kachyňův samostatný snímek **Tenkrát o Vánocích**.

V **Králi Šumavy** bojují příslušníci SNB proti narušitelům státní svrchovanosti na jihočeské hranici natolik přesvědčivě a zápletka je tak napínavá, že se na film přišlo podívat přes čtyři miliony diváků.

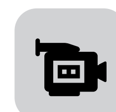
Vojtěch Jasný s Karlem Kachyňou spolupracoval na dlouhometrážních dokumentech o osidlování pohraničí (**Není stále zamračeno**) a zakládání JZD (**Neobyčejná léta**). Po cenné zkušenosti z natáčení dokumentů v Číně (**Lidé jednoho srdce**) a společném hraném filmu **Dnes večer všechno skončí** vystoupil Vojtěch Jasný s kritikou poměrů v armádě filmem **Zářijové noci**, který se stal událostí sezony 1956. To, co nám dnes připadá jako krotká kritika vojenských poměrů, bylo považováno za bystré a odvážné pojmenování konkrétních problémů nejen v armádě. Divadelní hra Pavla Kohouta, podle které je film natočen, pojednává o nedostatcích v práci armádních důstojníků a volá po zlidštění systému, který je mnohdy příliš uniformní na úkor pochopení privátních záležitostí jednotlivce. Princip armády a jejích úkolů zde však není ani náznakem zpochybněn.

Autorský film Vojtěcha Jasného **Touha** uvozuje dětský hrdina. Tentokrát však nejde o dílo s klasickou lineární strukturou, ale o experiment, v němž režisér tvoří metafory různých etap lidského života zasazené do jednotlivých ročních období. Emocionálně

působivý film je spředen z kapitol o narození dítěte, první lásce, práci a smrti. Hodnota a výlučnost Touhy spočívá v citlivém zpracování jednotlivých motivů i v její výtvarné poetičnosti. Kameraman Jaroslav Kučera dokázal posunout vyznění filmu do básnické polohy.



- **Srovnejte oba filmaře a jejich samostatné snímky.**
- **Analyzujte obraz armády v tvorbě obou tvůrců.**
- **Odvoďte, proč byl Jasného film Zářijové noci vnímán režimem kontroverzně.**



Ukázka z filmu Dnes večer všechno skončí:
http://www.youtube.com/watch?v=IcVQqJM0ans

Ukázka z filmu Král Šumavy:
http://www.youtube.com/watch?v=Uy3GHNDyh7k

Ukázka z filmu Touha:
http://www.youtube.com/watch?v=Uy3GHNDyh7k

Historik Jan Lukeš o filmu Touha:
http://www.youtube.com/watch?v=WeQp_to_PG8

Václav Krška

Václav Krška

Mimořádnou pozici si v českém poválečném filmu vydobyl Václav Krška.

Svým **Revolučním rokem 1848** se Krška vyhnul současné tematice a v pozoruhodné rekonstrukci událostí kolem Svatodušní pražské bouře poskytl prostor pro fiktivní výpověď zúčastněným historickým osobnostem: J. V. Fričovi, Karlu Sabinovi, Boženě Němcové a dalším. Ve filmu **Mikoláš Aleš** se režisér opět oddal patosu minulého století a oblíbil si životopisný žánr. Karel Höger je v hlavní roli spíše perzekuovaným zástupcem českých lidových vrstev než umělcem. Josef Brožík, český vynálezce parostroje, v Poslovi úsvitu rovněž bojuje proti nepochopení vlivného okolí. Za přepracovaného historika Aloise Jiráska se v **Mladých letech** postaví studentstvo. Do svého milovaného rodného města, Písku, se Václav Krška vrátil, aby zpracoval divadelní hru svého „učitele" Fráni Šrámka **Měsíc nad řekou**. Stárnoucí spolužáci z gymnázia Hlubina a Roškot se scházejí u příležitosti abiturientského výročí. Pánům, kteří měli kdysi velké plány, život „přistřihl křídla", jsou z nich usedlí maloměšťáci plní nostalgie. Nositeli života, schopnými vnímat poezii letní noci a vzbouřit se proti zatuchlému prostředí, jsou jejich dospělé děti Slávka (Dana Medřická) a Vilík (Eduard Cupák). V konfliktu rozumu a citu, dospělosti a mládí, odpovědnosti a romantiky ani jejich láska neobstojí.

Mezi třinácti filmy vyrobenými v roce 1954 najdeme druhou Krškovu variaci na téma mládí, převod Šrámkova **Stříbrného větru**. A vyzníval-li **Měsíc nad řekou** rezignovaně, zde je alespoň zřetelnější opozice studenta Radkina vůči společenským konvencím. Jeho vzpoura proti rodině a škole je bojem za svobodu a právo na lásku.

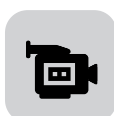
K životu a dílu Bedřicha Smetany se Václav Krška obrátil filmem **Z mého života**. Toto své směřování završil neobvyklým experimentem: zfilmováním opery **Dalibor**. Velmi pečlivé přípravy a studium Smetanova díla měly za cíl dramaturgickou dotaženost projektu, synchronizaci a funkčnost vztahů mezi hudební partiturou, dějem a skladbou filmového záznamu.

Krškova aktivita, vyvíjená vždy daleko od hlavního proudu, se upnula na dva další neobvyklé projekty: na orientální pohádky **Legenda o lásce** a **Labakan**. Oba filmy byly natáčeny v exotických exteriérech v Bulharsku, z Balkánu a Orientu pramenily rovněž zdroje jejich originální poetiky.

I Václav Krška si roku 1958 zapsal spolupráci s kontroverzním scénáristou Pavlem Kohoutem. Jejich **Cesta zpátky** pojednala frekventované téma mládeže za hranicí zákona. V tisku byl název filmu zneužíván ke kritice ve smyslu „nomen omen". Ještě mnohem přímočařeji se k problémům společnosti Krška vyslovil filmem **Zde jsou lvi**, namířeným proti pokrytectví, kádrování a neuváženému budovatelství. Proti sobě stojí dva hrdinové – okoralý skeptik a opilec se záhadnou minulostí inženýr Štěrba a mladý inženýr Vochoč, plný budovatelského nadšení a elánu. Vochoč nedá na rady zkušeného Štěrby a prosadí novou těžební metodu. Při následné nehodě je Vochoč se svou partou zavalen, Štěrba pohotově organizuje záchranné práce. Skončí však vážně zraněn v nemocnici, kde se u něj scházejí ti, kteří pochopili, kolik mu za léta nevšímavosti a necitelnosti dluží. Film, jehož příběh je vyprávěn v retrospektivě, odhaluje odosobněnost současné společnosti, pracovních kolektivů a stranických aparátů.



- **Vydedukujte Krškovo pojetí národa a národního obrození.**
- **Najděte v českém filmu příbuzné režisérské osobnosti.**



Ukázka z filmu Měsíc nad řekou:
http://www.youtube.com/watch?v=QlMxYO_1krE

Ukázka z filmu Legenda o lásce:
http://www.youtube.com/watch?v=sVc5Pn1eQW0

Karel Steklý

Karel Steklý

Tvůrčí dráha zkušeného profesionála Karla Steklého po Únoru pokračovala filmem **Kariéra**, kde si na pseudobiografii tiskového magnáta režisér vyzkoušel možnosti filmového vyprávění ve stylu Občana Kanea.

V komedii **Soudný den** se Steklý naopak vydal osvědčenou pěšinkou a české městečko počátku století zabydlel komickými postavičkami.

Jako doklad zkreslování národní historie může sloužit Steklého **Temno**, prošlapávající cestičku snůšce jiráskovských adaptací.

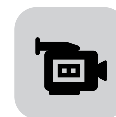
Olbrachtovu dělnickou love story **Anna proletářka** s Marií Tomášovou a Josefem Bekem v hlavních rolích převedl Karel Steklý na plátno roku 1952.

Strakonického dudáka režisér prodchnul exotikou, Tylovu předlohu ozvláštnil filmovými triky a herecký ansámbl vedl ke skvělým hereckým výkonům.

Nejdelší životnost ze Steklého tvorby má zcela jistě jeho adaptace vybraných a zcelených úseků Haškova **Švejka**. Steklý tak vystřídal Maca Friče, který **Švejka** zfilmoval roku 1931, a Sašu Rašilova v hlavní roli vyměnil za Rudolfa Hrušínského. První díl byl uveden pod názvem **Dobrý voják Švejk**, druhý, o rok později, nesl titul **Poslušně hlásím**.



- **Vzpomeňte si na ostatní filmové adaptace Haškových próz.**
- **Srovnejte typologii různých pojetí postavy Švejka.**
- **Prolistujte vzpomínky Karla Steklého.**



Ukázka z filmu Strakonický dudák:
http://www.youtube.com/watch?v=CjQeOUXDgQU

Ukázka z filmu Dobrý voják Švejk:
http://www.youtube.com/watch?v=Xag0bhTgh8s

Ivo Toman

Ivo Toman

Z nejmladší režisérské generace debutoval roku 1954 Ivo Toman, jenž po dokumentu **Rozloučení s Klementem Gottwaldem** natočil rozsáhlou rekonstrukci bojů na postupující východní frontě **Tanková brigáda**. Historické události od bojů o Dukelský průsmyk po vstup sovětských vojsk na Moravu jsou tendenčně zkresleny pomocí vedlejších dějových linií, v nichž je vykresleno pletichaření londýnské exilové vlády, které ve filmu jde o udržení mocenského vlivu namísto podpory českých vojáků a bojujícího lidu. Vedení barrandovského studia bylo vyčítáno, že náročný úkol a obrovské prostředky svěřilo mladému debutantovi, který se vzápětí nevyznamenal ani komedií Váhavý střelec.

Ivo Novák

Ivo Novák

Ivo Novák strávil svá učednická léta jako asistent Václava Wassermana. Společně jsou podepsáni pod komedií, která měla vrátit Vlastu Buriana na plátna kin. Ani obsazení krále českých komiků do role poštmistra Plíška **(Nejlepší člověk)** bohužel nedokázalo oživit toporný pokus o nápodobu chevalierovského humoru.

Ze zcela jiného okruhu si Novák vybral námět pro svůj první samostatný snímek. Podle scénáře Miloše Formana vypovídají **Štěňata** o mladých lidech a jejich všedních starostech. Do života studentek střední zdravotní školy zasahuje celá řada lapálií, běžných pro socializovanou společnost: dívky se chtějí vyhnout povinnému pracovnímu umístění v různých koutech republiky, snaží se umístěnku různými způsoby obejít. Na příkladu **Štěňat** by se dalo názorně ukázat, jak se díky generační výměně a uvolnění politického klimatu změnilo scénáristické traktování původní látky, formální výstavba filmu, a dokonce i herecké typy. V jedné z hlavních rolí se ve Štěňatech objevila i Jana Brejchová, která téhož roku excelovala i ve Weissově mimořádném dramatu Vlčí jáma.

Z pozdější Novákovy tvorby jmenujme **Zelené obzory**, **Na laně** a **Maratón** pro účast scenáristy Jana Procházky.



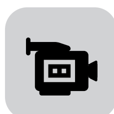
- **Najděte společné rysy Štěňat a rané tvorby Miloše Formana.**
- **Projděte si anotace filmů, na nichž spolupracoval Jan Procházka, a srovnejte je s pozdější Procházkovou spoluprací s Karlem Kachyňou.**

Zdeněk Podskalský

Zdeněk Podskalský

Vedle myšlenkově náročných děl se koncem 50. let objevila i řada zdařilých komedií či napínavých příběhů pro mládež: Zdeněk Podskalský, absolvent FAMU a moskevského VGIKu, natočil svůj první celovečerní film se jménem Vlastimila Brodského v hereckém obsazení i pod hlavičkou scénář. Ve filmu **Mezi zemí a nebem** zakřiknutý úředníček získá odvahu až poté, co se omylem dozví, že mu zbývají jen dva týdny života.

Podskalského komedie většinou koketovaly se satirou z bezpečné vzdálenosti, čestnou výjimkou je **Bílá paní**, v níž si režisér s pomocí oživlé Perchty tropí legraci z ideologických vůdců českého městečka i z těch, kdo nespoléhají na zdravý selský rozum.



Ukázka z filmu Bílá paní:
http://www.youtube.com/watch?v=v_HPRU9PBfw

Jindřich Polák

Jindřich Polák

Jméno Jindřicha Poláka, jenž zatím na Barrandově asistoval zkušenějším kolegům, se na filmových titulcích v kolonce režisér poprvé objevilo roku 1958. Film **Smrt v sedle** spojuje hned několik žánrů: ač natáčen v poutavých českých i slovenských exteriérech a odehrávající se v českém pohraničí, jeho hrdinové, parta chlapců na brigádě, se prohánějí na koních v kovbojských úborech. Motivy krádeže a vraždy dodávají snímku detektivní zápletku. Barevný širokoúhlý film oslovil diváky jak přírodní scenérií, tak romantikou Divokého západu.

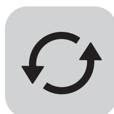
Dobrodružství a napětí jsou devizou i následujících Polákových filmů (**Páté oddělení**, **Hra bez pravidel**), mezi kterými režisér natočil ještě vývozní filmovou verzi televizního seriálu o klaunovi Ferdinandovi a filozofující sci-fi **Ikarie XB 1**.

Na nejlepší Polákovo filmové dílo si museli diváci počkat do roku 1968, kdy se na plátnech kin objevilo drama **Nebeští jezdci**, příběh českých letců sloužících za války u bombardérů v Anglii.



- **Najděte ve filmu Smrt v sedle westernové schéma.**
- **Zamyslete se nad postavením filmu Ikarie XB 1 v rámci světové sci-fi tvorby.**
- **Srovnejte Nebeské jezdce s filmem Jana Svěráka Tmavomodrý svět.**

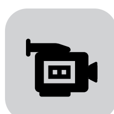
Závěr:



Druhá polovina 50. let a začátek let 60. znamenaly pro českou kulturu zmírnění ideologického tlaku a příchod celé vlny kriticky uvažujících a umělecky progresivních snímků. Asistentsky či režijně se na těchto filmech podílela nová, poválečná generace tvůrců, z nichž někteří již absolvovali první ročníky FAMU.

Předělem, který však naštěstí znamenal jen zbrždění ve vývoji československé kinematografie, byla ideologická kritika související s festivalem v Banské Bystrici roku 1959 a cenzura a autocenzura následující po festivalu.

Většina jmenovaných režisérů pokračovala ve své tvorbě i v 60. letech, jejich díla však nebyla považována za součást novovlnného hnutí.



Ukázka z filmu Smrt v sedle:
http://www.youtube.com/watch?v=v_HPRU9PBfw

Vzpomínka na natáčení filmu Ikarie XB1:
http://www.youtube.com/watch?v=iylpwcb9_DI

Ukázka z filmu Nebeští jezdci:
http://www.youtube.com/watch?v=i6AkY1cDLcc

Závěr



Cílem studijní disciplíny Dějiny českého filmu je představit český film od jeho počátků po rok 1970. Dosažení tohoto cíle jsou věnovány dvě studijní opory.

V té první jsme se společně seznámili se situací českého filmu od jeho počátků do roku 1945. Zdůrazněny byly okolnosti národnostní i politické a také širší kulturní klima v období Rakousko-Uherska, Československé republiky i protektorátu Čechy a Morava. Ve společné práci jsme se snažili rehabilitovat typické žánry především prvorepublikové kinematografie a vnímat kinematografii jako průmysl i uměleckou tvorbu současně.

Přednáškový cyklus, ke kterému se vztahuje tato, druhá, studijní opora, je orientován na období let 1945–1970. Zaměřuje se především na takové události a osobnosti, které vnesly do české kinematografie umělecké usilování, zároveň se zabývá vztahem politické moci a filmu jako možnosti uměleckého vyjádření. Jednotlivé kapitoly se snaží, aby mohly sloužit coby případové studie pro jednotlivé jevy daného období.

Výstupy učení v rámci disciplíny Dějiny českého filmu by měly být následující:



Nabyté znalosti:

- Student ovládá základní metodologii historického bádání a orientuje se v odborné literatuře.
- Student zná historii české kinematografie od jejího počátku do roku 1970 v rozsahu a hloubce studijních opor.
- Student zná filmografii nejvýznamnějších tvůrců, produkční a institucionální zázemí snímků, stejně jako jejich herecké obsazení a okolnosti vzniku filmů, divácký a odborný ohlas i děj a stylové zázemí jednotlivých snímků.
- Student je schopen zařadit jednotlivá filmová díla do širšího kontextu umění, kultury a společensko-politického vývoje.

Nabyté dovednosti:

- Student umí pracovat s odbornou literaturou na dané téma.
- Student umí zařadit jednotlivá filmová díla do stylových, technologických a žánrových řad.
- Student dokáže popsat režijní styl a dát ho do generačních souvislostí.

Nabyté způsobilosti:

- Student je schopen koncipovat programové a dramaturgické plány v oblasti historie českého filmu, psát odborné texty na dané téma a vést vlastní oborový výzkum.

Převážná váha zodpovědnosti za dosažení vytyčených cílů učení leží na vás, studentech. Předpokládám, že v rámci domácí přípravy před našimi společnými setkáními na tutoriálu nastudujete obsah studijních opor, zhlédnete zadané filmové ukázky a splníte zadané úkoly. Náš společný čas potom můžeme věnovat diskuzím, polemikám, dalším podnětům a postřehům.

Těším se na naši společnou práci. Petr Bilík

Prameny a literatura

Literatura:



Balázs, Béla: *Film. Vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava 1958.

Bárta, Milan: Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968. In: *Securitas imperii* 10. Praha 2003.

Bartošek, Luboš: *Muži za kamerou*. Praha 1984.

Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Filmové profily 2. Českoslovenští filmoví herci*. Praha 1990.

Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. Praha 1986.

Bartošková, Šárka: *Československé filmy 1960–1965*. I, II. Praha 1966.

Bartošková, Šárka: *Československé filmy 1966–1968*. Praha 1970.

Bauer, Michal: *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany 2003.

Benešová, Marie – Štábla, Zdeněk, a kol.: *Obraz člověka v české kinematografii z let 1922, 1932, 1942, 1952, 1963*. Praha 1969.

Bernard, Jan – Frýdlová, Pavla: *Malý labyrint filmu*. Praha 1988.

Bilík, Petr: *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem*. Brno 2011.

Blech, Richard: Na čele generácie. *Film a divadlo,* 1961, č. 6, s. 10–11.

Boček, Jaroslav: Banská Bystrica. *Film a doba* 15, 1969, s. 356–359.

Boček, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. Praha 1968.

Bor, Vladimír: *Hudba, film a kritika*. Praha 1990.

Březina, Václav: *Lexikon českého filmu*. Praha 1997.

Cieslar, Jiří: Zkušenost s minulostí. In: *Filmový sborník historický* 4. Praha 1993.

Cysařová, Jarmila: *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*. Praha 1996.

Dewey, Langdon: *Outline of Czechoslovakian film*. London 1971.

Hádková, Jana: K filmové kritice šedesátých let. In: *Filmový sborník historický* 2. Praha 1991.

Hames, Peter: *Československá nová vlna*. Praha 2008.

Havelka, Jiří: *Kronika našeho filmu. 1898–1965*. Praha 1967.

Hrbas, Jiří: Mladí a nejmladší v československé kinematografii. *Film a doba* 6, 1960, s. 572–584.

Iordanova, Dina: *Cinema of the other Europe: The industry and artistry of east central European film*. London, New York 2003.

Knapík, Jiří: *Kdo spoutal naši kulturu (Portrét stalinisty Gustava Bareše)*. Přerov 2000.

Knapík, Jiří: *Únor a kultura. Sovětizace naší kultury 1948–1950*. Praha 2004.

Kohnová, Jana (ed.): *Padesátá a šedesátá léta v československých i světových dějinách*. Praha 2003.

Kol.: *Český hraný film III (1945–1960)*. Praha 2001.

Kol.: *Český hraný film IV (1961–1970)*. Praha 2004.

Kol.: *Dějiny zemí koruny české II*. Praha, Litomyšl 1995.

Kol.: *Pohledy do dávné a nedávné minulosti*. Mikulov 1963.

Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha 2005.

Koudelková, Eva: *Film a literatura v období takzvané nové vlny československého filmu*. Liberec 2000.
Kusák, Alexej: *Kultura a politika v Československu v letech 1945–1956*. Praha 1994.
Kusák, Alexej: *Tance kolem Kafky. Liblická konference 1963, vzpomínky a dokumenty po 40 letech*. Praha 2003.
Liehm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy*. Praha 2001.
Lukeš, Jan: *Černobílý snář Elmara Klose*. Praha 2011.
Lukeš, Jan: *Diagnózy času*. Praha 2013.
Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin 1997.
Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha 2002.
Navrátil, Antonín: *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha 2002.
Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha 2002.
Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000.
Skopal, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie*. Praha 2012.
Škvorecký, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha 1991.
Štábla, Zdeněk: K poválečnému vývoji v kinematografii. In: *Filmový sborník historický* 4. Praha 1993.
Tomášek, Dušan: *Pozor, cenzurováno! aneb Ze života soudružky Cenzury*. Praha 1994.
Ulver, Stanislav (ed.): *Film a doba 1962–1970*. Praha 1997.
Weiss, Jiří: *Bílý mercedes*. Praha 1995.
Whyte, Alistair: *New Cinema in Eastern Europe*. London, 1971.
Žalman, Jan: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha 1993.

Prameny:

Memoárová a deníková literatura:

Faustovské srdce Karla Högera. Praha 1994.
Höger, Karel: *Z hercova zápisníku*. Praha 1983.
Jasný, Vojtěch: *Život a film*. Praha 1990.
Juráček, Pavel: *Deník (1959–1974)*. Jan Lukeš (ed.), Praha 2003.
Liehm, Antonín J.: *Minulost v přítomnosti*. Brno 2002.
Munzar, Luděk: *„…když jsem to slíbil!“*. Praha 1998.
Procházka, Jan: *Politika pro každého*. Praha 1968.
Sirový, Zdenek: *…a není zač, řekl Bůh. Vyprávění filmového režiséra*. Praha 1995.
Steklý, Karel: *Život v inkognitu*. Praha 1999.
Šmída, Bohumil: *Jeden život s filmem*. Praha 1980.
Štábla, Zdeněk – Taussig, Pavel (eds.): *KSČ a československá kinematografie*. (Výbor dokumentů z let 1945–1980). Praha 1981.
Vávra, Otakar: *Paměti aneb Moje filmové 100letí*. Praha 2011.

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.
Československá kinematografie 50. a 60. let (mimo „novou vlnu“)

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):
Divadelní věda – Filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.
Odpovědná redaktorka Mgr. Lucie Loutocká
Návrh sazby Mgr. Petr Jančík
Technická redakce VUP
Návrh obálky agentura TAH
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-3828-3

Neprodejná publikace

VUP 2013/760